

DENISE AZEVEDO DUARTE GUIMARÃES

POESIA VISUAL & MOVIMENTO: DA PÁGINA IMPRESSA AOS MULTIMEIOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná como
requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Édison José da Costa

Curitiba
2004

DENISE AZEVEDO DUARTE GUIMARÃES

POESIA VISUAL & MOVIMENTO: DA PÁGINA IMPRESSA AOS MULTIMEIOS

Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná, pela Banca Examinadora formada pelos seguintes professores:

Orientador: Dr. Édison José da Costa
Universidade Federal do Paraná

Dra. Denize Correa Araújo
Universidade Tuiuti do Paraná

Dr. Alcides Celso Villaça
Universidade de São Paulo

Dra. Marta Moraes da Costa
Universidade Federal do Paraná

Dr. Alamir Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina

Curitiba, 30 de novembro de 2004

*Dedico esta tese a meus queridos netos, com desculpas por
momentos roubados ao mais gratificante dos convívios.*

AGRADECIMENTOS

A Denize Correa Araújo, pelo incentivo e incondicional amizade;

a Ivo Cordeiro Lopes por algumas sugestões preciosas;

a Bruno C. Diniz, pela ajuda na luta com a tecnologia.

Ao Professor Édison José da Costa, pela orientação segura e acompanhamento crítico desta pesquisa.

SUMÁRIO

TERMO DE APROVAÇÃO.....	I
DEDICATÓRIA.....	II
AGRADECIMENTOS.....	III
SUMÁRIO.....	IV
RESUMO.....	VII
ABSTRACT.....	VIII
 INTRODUÇÃO.....	 01
 CAPÍTULO I – VISUALIDADE, MOVIMENTO E MODERNIDADE	 19
1. Breve histórico da visualidade	20
1. 2. Dois momentos fundamentais.....	23
1.2.1. Ecos do Barroco	33
1.2.2. Mallarmé e o surgimento da lírica moderna.....	56
2. De uma <i>poesia do ouvido</i> para uma <i>poesia do olho</i>	62
3. Velocidade: a nova temporalidade e o direcionamento do olhar.....	65
3.1. A deglutição antropofágica das vanguardas.....	65
3.2. Na esteira de Mallarmé.....	77
Considerações finais	81
 CAPÍTULO II – SUBSÍDIOS À LEITURA DO POEMA EM QUE A VISUALIDADE LIGA-SE AO MOVIMENTO	 83
1. Discussão teórica.....	84
1.1. A visão de José Fernandes.....	85
1.2. Duas posturas antagônicas sobre a visualidade na poesia.....	86
1.2.1. A visão de Affonso Ávila	87
1.2.2. A visão de Alfredo Bosi.....	92
1.3. Retomada crítica	96
2. Uma nova percepção do poético.....	97
2.1. Uma poética da visualidade.....	105
2.2. Poesia e pintura.....	106
3. Classificação dos poemas visuais.....	115
4. O poema visual como <i>texto estranho</i>	127
5. Propostas visuais e cinéticas na contemporaneidade.....	131
Considerações finais	141

CAPÍTULO III - NOVOS PARADIGMAS DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA: CONTORNOS DAS POÉTICAS TECNOLÓGICAS	143
1. Debate em torno das poéticas tecnológicas	144
2. As poéticas da visualidade no diálogo estético mediado por máquinas	150
3. A poesia visual e os novos suportes	155
3.1. A tipografia digital e o surgimento da poesia multimídia	158
3.2. Videoarte & Videopoesia	159
4. A experiência brasileira	165
4.1. Criações poéticas em multimeios	168
4.1.1. A Exposição TRANSCRIAR	169
4.1.2. O Vídeo POETAS DE CAMPOS E ESPAÇOS	170
4.1.3. O Vídeo NOME.....	171
4.1.4. VÍDEO POESIA (1992-1994).....	171
4.2. Os clipoemas da Fundação Cultural de Curitiba	173
4.3. Exemplos mais recentes.....	176
5. A palavra poética nas telas	179
5.1. As poéticas tecnológicas da contemporaneidade	181
5.1.1. A Holopoesia	182
5.1.2. A Poesia Intersignos.....	185
5.1.3. A Infopoesia	186
5.1.4. O outro lado da moeda: Poesia Visiva Italiana e Polipoesia.....	191
5.2. A poesia experimental na cibercultura	193
Considerações finais	195
 CAPÍTULO IV - A POESIA EM MOVIMENTO NAS TELAS.....	 198
1. Uma poética da imagem	199
1.1. Novos paradigmas na criação de imagens	205
2. As novas tecnologias.....	208
2.1. A imagem na linguagem cinematográfica	212
2.2. A imagem na linguagem da TV „.....	218
3. Edição Digital: o diálogo entre os diferentes suportes.....	220
3.1. O videoclipe.....	221

3.2. Mensagens publicitárias na TV	225
3.3. Vinhetas & similares	227
3.4. Distinções necessárias	229
4. Clipoemas: uma tentativa de sistematização.....	231
4.1. Proposta de nova tipologia	232
4.2. Variantes estilísticas e modos de apresentação.....	234
4.3. Modalidades de organização dos clipoemas: efeitos	239
Considerações finais	243
 CAPÍTULO V- PROPOSTA DE LEITURA: ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DO CLIPOEMA.....	 244
1. O clipoema como um processo de <i>transducção</i>	246
2. Uma leitura desautomatizada.....	249
2.1. Proposta de abordagem crítico-analítica de clipoemas	250
3. Práticas textuais: análise e interpretação de produções poéticas em multimeios	256
3.1. O <i>corpus</i> selecionado.....	256
3.2. Experiências pioneiras no Brasil.....	257
3.2.1. Um poema holográfico CRISANTEMPO.....	257
3.3. Alguns <i>Proto-clipoemas</i>	258
3.3.1. I. CHING, de Júlio Plaza.....	260
3.3.2. VIOLENCE, de Walter Silveira e Pedro Vieira	261
3.3.3. MALLARMÉ, de Augusto de Campos.....	262
3.3.4. ANTENAS, de Augusto de Campos.....	262
3.3.5. CIDADE/CITY/CITÉ., de Augusto de Campos.....	263
3.3.6. PULSAR, de Augusto de Campos.....	264
4. O pioneirismo do vídeo NOME.....	266
Considerações finais	270
 CAPÍTULO VI- PRÁTICAS TEXTUAIS: O CONCURSO NACIONAL DE CLIPOEMAS.....	 272
1. <i>PERHAPPINESS</i> 2001	273
1.1. Desenvolvimento das análises.....	275
1.2. Criação e transcrição poética.....	313
2. <i>PERHAPPINESS</i> 2002	315
Considerações finais	344
 CONCLUSÃO.....	 346
REFERÊNCIAS.....	355

RESUMO

Esta tese tem como objeto de estudo a poesia multimídia, procurando demonstrar como ela dá continuidade, hoje, a um projeto da visualidade em busca do movimento, oriundo do período barroco e que tem um marco no final do séc. XIX, com Mallarmé e suas propostas visualizantes, as quais passaram a afirmar-se, sucessivamente, nas manifestações poéticas posteriores. Objetiva-se, portanto, de um lado, demonstrar que o ponto de chegada deste percurso inventivo da poesia visual, devidamente redimensionada pelo concretismo, encontra-se no salto efetuado das páginas para as telas; e de outro, rastrear as diferentes experiências realizadas neste sentido, com a incorporação das tecnologias digitais ao trabalho poético. O fio condutor do raciocínio desenvolvido prende-se à idéia de indagar de que forma o poema em novos suportes pode ser ainda entendido como uma obra estética composta de palavras que se organizam de um modo particular, com suas leis específicas e modos de codificação denominados poéticos, de acordo com as consagradas teorias sobre o texto poético. Outra hipótese é se o conceito de “função poética”, descrita por Roman Jakobson como mensagem ambígua e auto-reflexiva, que foi traduzido em termos semióticos por Décio Pignatari, pode associar-se a conceitos mais contemporâneos, de modo a aplicar-se à chamada poesia multimídia. O trabalho inicia-se com um estudo comparativo sobre a evolução da poesia visual no Ocidente, em busca de conexões entre fases embrionárias. Na seqüência, a linguagem do poema, como um produto híbrido, é analisada, com ênfase nos conceitos teóricos de Umberto Eco. Focalizam-se as relações entre poesia visual e pintura, bem como uma possível tipologia dos poemas visuais, a partir da proposta de Philadelpho Menezes. Estuda-se, a seguir, a incorporação do movimento, cores e sons aos textos, permitida pelo uso de tecnologias digitais - capazes de produzir ambientes instáveis onde os signos flutuam em interações diversas -, investigando-se os novos paradigmas poéticos no diálogo estético mediado por máquinas. Para finalizar, a partir de uma resenha crítica das teorias sobre a imagem, aborda-se a conceituação e a tipologia dos *clipoemas*, em busca de uma proposta de leitura intersemiótica, especificamente pensada para análise e interpretação dessas criações poéticas no espaço virtual das telas. Como esta pesquisa apoia-se na teoria semiótica, para investigar os processos criativos da incorporação das imagens eletro-eletrônicas à poesia, seu interesse principal é flagrar alguns momentos nos quais seja possível verificar uma simbiose sensível entre criatividade e tecnologia, de modo a validar as hipóteses sobre a permanência da poeticidade nos suportes multimidiáticos. O trabalho encaminha-se, dessa forma, à comprovação de que a linguagem híbrida da poesia multimídia, com suas interfaces verbais e icônicas, encontrou, na tecnologia digital, a possibilidade de realização da imagem cinética, que sempre foi fundamental para a configuração do que, à distância, se pode reconhecer como percurso de revelação da visualidade no poema. Assim, portanto, a poesia conserva suas características em qualquer suporte, vindo a reiterar sua identidade, seja no texto impresso, seja no ciberespaço.

PALAVRAS-CHAVE:

Poesia Multimídia; Leitura Intersemiótica; Tecnologia Digital; Cibercultura.

ABSTRACT

This thesis has, as its object of study, the multimedia poetry, and intends to demonstrate how it continues, nowadays, a visuality project in search of movement, coming from the Baroque, having Mallarmé and his visualizing proposals at the end of the XIX century as a climatic moment, and conquering space and form through successive periods up to contemporaneity. The objective of this thesis, then, is on one side to demonstrate that the long path of this visual journey, redefined by concretism, finds its final purpose when transposes itself from the page to the screen; on the other side, it intends to analyze the many experiences through its way towards the incorporation of the new digital media to its poetic intention. The controlling idea of the thesis is attached to the idea of questioning in which way can the poem in new media be still understood as a aesthetic experience composed by words that are disposed in a particular way, with specific laws and codes belonging to poetry, according to the already accepted theories and concepts of poetic texts. Another hypothesis is if and how Jakobson's "poetic function", described as an ambiguous and self-reflexive message, centered in itself and translated in semiotic terms by Décio Pignatari, can still be associated to the contemporary techniques in multimedia poetry. The work starts with a comparative study about the evolution of western visual poetry, in search of connections throughout embryonic phases. After that, the language of the poem as a hybrid product is analyzed with the use of critical theories that discuss, as Umberto Eco's concepts, the semiotic profile of poetry and its connections with painting, and a possible typology of visual texts, departing from the proposals of Philadelpho Menezes. The study concerning the incorporation of movement, colors and sounds to the texts, made possible by the action of new media, which was able to produce fluid and unstable sceneries in which signs fluctuate in diverse interactions, is conducted through investigation of new poetic paradigms within the aesthetic dialogue mediated by machines. To conclude, departing from a critical review of theories of image, the emphasis is in the analysis of the concepts and typology of "clipoems", in an attempt to propose an intersemiotic reading, specifically conceived to make possible the analysis and interpretation of these creations in the virtual space of the screen. Considering that this research has its basis in the semiotic theory in order to investigate creative processes of incorporation of electro-electronic images to contemporary poetry, its main interest is to find creative moments in which there is a symbiotic encounter of creativity and technology in such a degree that can validate the hypothesis proposed about the existence of constitutive elements of poetry in multimediatic sceneries. In other terms, this research tries to prove that the hybrid language of visual poetry, with its verbal and iconic interfaces, found in digital technology the possibility of having a kinetic image, which has always been its objective, and that throughout its path towards contemporaneity, poetry has maintained its characteristic in any kind of support, confirming its poetic status in the printed text as well as in cyberspace.

KEY WORDS:

Multimedia Poetry; Intersemiotic Reading; Digital Technology; Cyberculture.

APRESENTAÇÃO

Pessoas que não têm o hábito de ler poesia em livros, de repente, se sentem fascinadas ao ver a poesia em movimento, em cores, em sons, em refrações, no âmbito dessa nova festa eletroacústica, eletroeletrônica.

Haroldo de Campos

Definição da proposta

Este é um trabalho sobre poesia, mas não da poesia que está nos livros, nem mesmo da que está na boca dos poetas populares em uma literatura oral, como aquela cultivada até hoje do nordeste brasileiro, por exemplo. Não se trata tampouco de um tipo de poesia sonora, atualmente apresentada por alguns poetas performáticos, ou que tenha sido gravada em algum CD. Nosso enfoque volta-se para a investigação da *poesia multimídia*: um tipo de produção poética em multimeios, resultante da utilização de novas ferramentas para a criação poética, hoje viabilizadas pelas tecnologias de ponta.

A escolha da *poesia multimídia* como *objeto de estudo* leva-nos à formulação do seguinte *problema*: como (em que situações e contextos) poderia ser considerado poesia o texto multimídia que integra o signo verbal ao som, movimento e cor?

O problema formulado sugere algumas questões:

- O conceito jakobsoniano da poeticidade, vista como uma interação formal e conceitual que se apoia nas equivalências, pode ser ainda reconhecido na chamada poesia multimídia?
- É possível aplicar o conceito de poema - entendido como uma obra estética composta de palavras que se organizam de um modo particular, com suas leis específicas e modos de codificação denominados poéticos - às manifestações poéticas em novos suportes?

Nossa hipótese é que, salvaguardadas as devidas limitações, a poesia sempre foi poesia desde suas origens até o texto multimidiático, considerando-se que a função poética - descrita por Jakobson e retomada semioticamente por Décio Pignatari -, reitera seu *status* enquanto resguarda suas marcas e elementos visuais e sonoros em qualquer tipo de suporte; sendo que os multimeios lhe impõem nova roupagem, mas não retiram o essencial: o caráter

caráter ambíguo e auto-reflexivo da linguagem, que se torna mais polissêmica dadas as especificidades das novas mídias. Em outras palavras, a hipótese é que a poesia multimídia resulta de um processo que se revela evolutivo, em certas fases, aglutinador em outras e interativo na fase atual.

Justifica-se a presente tese por duas razões fundamentais: pelo painel diacrônico que oferece, situando e contextualizando as diversas terminologias e classificações pelas quais o conceito de “poesia” tem transitado; e, também, pela tentativa de formalizar teoricamente o estatuto da poesia visual e seu *status quo*, independentemente do suporte, associando a função da linguagem definida por Jakobson a conceitos mais contemporâneos.

O objetivo geral desta tese é comprovar, procurando conexões entre fases embrionárias, que a linguagem híbrida da poesia multimídia, com seus signos intercambiantes entre o verbal e o icônico, ainda continua poesia, ao conservar suas marcas em qualquer suporte, reiterando sua identidade, seja no papel, no computador ou na tela, com sua função poética bem definida.

São dois os objetivos específicos desta tese, ambos desdobramentos do objetivo geral, ambos buscando comprovar que a poesia multimidiática ainda conserva suas características, em diferentes sistemas e suportes, interfaces e intervenções. O primeiro objetivo específico é detectar os elementos constitutivos do poema que persistem em ambientes polissêmicos e confirmam as marcas fônicas e visuais do signo verbal, sendo que este, mesmo hibridizado, transformado e manipulado, reitera sua identidade, uma vez que conserva suas leis específicas e modos de codificação denominados poéticos. O segundo objetivo é comprovar que as novas mídias digitais vieram concretizar o movimento das palavras no espaço, o que sempre foi fundamental para a configuração do que, à distância, se pode reconhecer como percurso de revelação da visualidade no poema.

Metodologia

Empregando o procedimento comparativo, como entendido mais recentemente (CARVALHAL; COUTINHO, 1994), esta pesquisa buscou encontrar as raízes de uma poética da não-linearidade, originária do barroco, enfatizada por Mallarmé, reiterada pelos concretistas e finalmente maximizada

pela tecnologia digital, capaz de produzir ambientes hipertextuais, onde os signos flutuam em interações diversas. O viés comparatista, revelou-se bastante operacional, uma vez que “preserva sua natureza ‘mediadora’, intermediária, característica de um procedimento crítico que se move entre dois ou vários elementos, explorando nexos e relações” ao mesmo tempo que “fixa seu caráter interdisciplinar.”(CARVALHAL. 1991, p. 10) Esse entendimento, que não vê a comparação como um fim em si mesma, mas como um instrumento de trabalho, deixa claro que “comparar não é justapor ou sobrepor mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos postos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão o social)” (ibid., p. 11) É o que a autora percebe como uma inserção “no vasto campo das relações intersemióticas” (ibid. , p. 11)

Vale ressaltar que o percurso de uma análise intersemiótica é autocontrolado e compreende passos que procuram seguir a própria lógica interna dos signos. Muito embora, na percepção, os níveis (iconicidade, indexicalidade e simbolicidade)¹ sejam misturados, pois todo signo é variável e modifica-se de acordo com o olhar do observador, na prática analítica de caráter *(inter)semiótico*, alguns limites precisam ser respeitados. Respeitar esses limites significa atender às exigências internas da análise, que indicará até onde se deve ir e onde parar o processo interpretativo. Nenhum conceito apriorístico apontará como uma semióse funciona, pois tudo depende do contexto e da perspectiva adotada na observação dos signos em questão.

Diante de um clipoema, que se revela uma construção intersemiótica complexa, todas as modalidades de inferência devem ser amplamente exercitadas, ou seja, caberá ao trabalho interpretativo: fazer induições – inferir regras gerais de casos isolados; fazer deduições - verificar se as hipóteses se confirmam ou se determinam níveis subseqüentes; fazer abduções - pôr à prova novos códigos através de hipóteses interpretativas. (ECO, 1980, p. 233)

Entendemos que, no espaço sógnico da interpretação da poesia multimídia, o raciocínio abdutivo, situado pelo pragmaticismo peirceano entre a indução e a dedução, permite um procedimento inferencial diferenciado, o que,

¹ Referimo-nos aos *ícones, índices e símbolos* da Semiótica de Charles Sanders Peirce, explicados mais adiante.

para Eco, “representa o desenho, a tentativa ousada, de um sistema de regras de significação, à luz das quais um signo adquirirá o próprio significado”. (ECO, 1991, p. 50) Ao tratar das invenções como casos extremos de *ratio difficilis*, nos quais a expressão é inventada simultaneamente à definição do conteúdo, Eco explica que a abdução ou hipótese, amplamente discutida por Peirce, liga-se à invenção de código, ou seja,

Nestes casos, o procedimento abdutivo ajuda o intérprete a reconhecer as regras de codificação inventadas pelo emissor.(...) às vezes, a invenção permanece por muito tempo não-significante, ou significa, quando muito, sua recusa ou impossibilidade de significar. Mas, neste caso também, reafirma que a característica fundamental do signo é exatamente a sua capacidade de estimular interpretações. (ibid., p. 59)

Por outro lado, porém vinculado ao raciocínio acima exposto, o viés analítico aqui adotado apoia-se numa poética sincrônica, tal como formulada por Haroldo de Campos (CAMPOS 1975, p. 205-212), na qual o crítico é sempre solicitado por um sistema de valores estéticos que independem da tradição historicizada, em busca da reinterpretação das obras à luz de uma nova tendência. O corte sincrônico efetuado permitiu-nos, partindo de um estudo comparativo entre poemas visuais produzidos desde a Antigüidade - com ênfase no período barroco - e poemas visuais contemporâneos, comprovar que, ainda hoje, mesmo na linguagem híbrida da poesia multimídia, permanecem as marcas da poeticidade, pois a poesia reitera sua identidade em qualquer suporte, vindo a encontrar na tecnologia digital possibilidade de realização da imagem cinética, que sempre foi seu objetivo fundamental.

Assim é que, adotando como pilares conceituais e operativos o signo verbal, a visualidade e o movimento, o estudo aqui desenvolvido buscou viabilizar uma proposta interpretativa para melhor apreensão da poesia contemporânea. Para tanto, preocupações, objetivos e conceitos operacionais aqui apresentados e desenvolvidos revelam a busca de uma abordagem viável e de uma terminologia adequada a este *entre-lugar* das linguagens artísticas que se revela ocupado pela poesia multimídia. Como esta pesquisa apoia-se na teoria semiótica, para investigar os processos criativos da incorporação das imagens eletroeletrônicas à poesia contemporânea, seu interesse principal é flagrar alguns momentos criativos nos quais seja possível verificar uma

simbiose sensível e consciente entre a mente criativa do poeta e sua relação com os meios tecnológicos, de modo a comprovar as hipóteses anteriormente aventadas sobre a permanência da poeticidade - no sentido jakobsoniano, ou seja como uma interação formal e conceitual que se apoia nas equivalências -, nos suportes multimidiáticos.

À medida que tais obras poéticas vão sendo percebidas como intertextuais ou mesmo como intersemióticas, faz-se mister levar em consideração a competência específica exigida para sua apreensão, o que não se restringe aos limites dos estudos artísticos tradicionais. Nesse sentido, percebemos que a orientação semiótica não deve abster-se das teorias estéticas, lingüísticas, literárias ou comunicacionais e nem tampouco desviar-se de um paradigma que favoreça a contextualização e a recepção das obras. É nesse sentido que destacamos a contribuição ao desenvolvimento desta tese de uma vertente atual da crítica, denominada Estudos Interartes (CLÜVER, 1997), que tem revelado propensão a ver nas questões de intertextualidade uma construção interpretativa ligada a hábitos de leitura que podem não coincidir para diferentes artes.

Concluindo, nesta tentativa, ao invés de exclusões, convergências e divergências, optamos por inclusões e hibridações, adequadas ao universo móvel do ciberespaço, onde tudo interage e se transforma, onde o passado e o presente se aglutinam, onde o espaço e o tempo não são mais medidos em termos de cronologia ou diacronia e sim em termos de sintonias, de simultaneidade, de sincronidade. Tudo acontece ao mesmo tempo e no mesmo espaço, agora hipermidiático, volatizado e fluido, capaz de metamorfosear objetos, de criar referentes próprios e de acoplar elementos diversos em situações não-lineares. A trajetória da linguagem poética nos leva de períodos saussureanos a fases peirceanas, e destas à era digital.

Referencial teórico

O aporte teórico fundamental desta tese encontra-se na semiótica de extração peirceana, ou seja, fundamentalmente, em textos de autores que servem de mediação entre a filosofia lógica de Charles Sanders Peirce - o criador da Semiótica ou Teoria dos Signos - e a prática sógnica contemporânea,

a saber: Umberto Eco (1976, 1980, 1991, 2.000), Décio Pignatari (1974, 1977, 1979, 1981, 1984), Lúcia Santaella (1980, 1992, 1996, 1998, 2001, 2003).

Entretanto, subsídios de base lingüística e estética, bem como das teorias da literatura, da comunicação e da informação, serão associados às reflexões teóricas básicas, sempre que se mostrem necessários ao melhor entendimento das propostas aqui apresentadas.

O conceito da função poética descrita por Roman Jakobson² sustenta nossa hipótese de que o texto poético reitera sua especificidade, ao mesmo tempo que conserva suas marcas signícas em qualquer tipo de suporte. É o que nos leva a deduzir que, para que um texto seja considerado *poético*, todos os elementos dos demais códigos explorados devem integrar-se adequadamente aos signos verbais, de forma a privilegiar a dominância da seleção, regida pelas equivalências, como um de seus princípios estruturantes básicos. Nesse sentido, para efetuar uma aproximação a conceitos mais contemporâneos, o que nos interessa mais de perto, importa considerar como a teoria lingüística jakobsoniana sobre a função poética da linguagem³ foi traduzida em termos semióticos por Décio Pignatari:

A LINGUAGEM VERBAL / PARTICULARMENTE A LINGUAGEM SIMBÓLICA PEIRCEANA/ ADQUIRE A TÃO-FALADA FUNÇÃO POÉTICA, QUANDO UM SISTEMA ICÔNICO LHE É INFRA, INTRA E SUPER IMPOSTO. O corolário disto: ... quando uma sintaxe analógica é superposta a uma sintaxe lógica. (PIGNATARI, 1979, p. 114)

O autor salienta que, como a justaposição de elementos própria da sintaxe analógica, ou seja, a construção paratática, tende a destruir a linearidade, cria-se um movimento decorrente da organização sonora que se reflete na organização espacial, o que faz com que, num poema, as rimas e ritmos sejam ícones. Fazer poesia é transformar o símbolo em ícone, uma sintaxe lógica numa sintaxe analógica, um pensamento abstrato num

² Para o lingüista russo, cuja teoria, prestigiada e disseminada no Ocidente, já está consolidada como clássica, a poesia é oriunda da projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático, ou seja, é o resultado da superposição dos princípios da similaridade e da equivalência, sobre a contigüidade da sequência verbal. (JAKOBSON, 1970, p. 123-130)

³ Muito embora tenhamos consciência de posturas teóricas que questionam a noção jakobsoniana sobre a poeticidade, como por exemplo, aquelas ligadas ao pensamento de Bakhtin, temos claro que, diante do nosso objeto de estudo, a questão da reiteração de similaridades mostra-se ainda operacional, uma vez que possibilita o reconhecimento de um projeto de organização poética em um universo plurissignico.

pensamento por imagens, os *signos-para* em *signos-de*, como explica Pignatari: "Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em *signos-de*." (PIGNATARI, 1977, p. 5)

O autor toca num ponto essencial para o entendimento do fenômeno poético contemporâneo: a desautomatização do trabalho com os signos verbais, seja na instância de criação, seja na leitura dos textos poéticos. Em resumo, como diz Pignatari, como um *ser de linguagem*, o poema é um processo de transcodificação semiótica porque

(...) Rompe a chamada linearidade do discurso, na medida mesma em que é ambígua, pois que a ambigüidade do signo poético resulta de este ser *um signo em profundidade* – um signo que se afasta do automatismo verbal, um signo vertical espesso, cuja espessura resulta de camadas de signos embutidos em palimpsesto, gerando simultaneidade de informação e tendendo a ou sendo um ideograma - um ícone. (PIGNATARI, 1979, p. 72)

Segundo a semiótica peirceana (PEIRCE, 1990, p. 51-76), o signo verbal é *simbólico* - pois representa seu objeto por força de uma convenção, norma ou lei; o *signo indicial* indica ou aponta para seu objeto; enquanto o *signo icônico* representa seu objeto por similaridade e corresponde, portanto, a uma sensação, a uma percepção livre de condicionamentos. Vale dizer que, para Peirce, o *ícone* é um tipo de signo que representa seu objeto por similaridade, correspondendo portanto ao *likeness* - forma pura do reconhecimento do mundo - o que, em termos lingüísticos, corresponderia a um signo motivado; enquanto o signo verbal é um *símbolo* - um tipo de signo decorrente de uma convenção e que, portanto, sob a perspectiva lingüística, seria um signo arbitrário.

Peirce assinala que a capacidade de apreensão do que é semelhante pode subdividir-se em três formas de relações entre elementos:

imagens - nas quais a relação entre elementos é criada pela duplicata das aparências do real, através de modelos;
diagramas – que dizem respeito ao reconhecimento proporcional das partes e suas respectivas relações;
metáforas – que dizem respeito ao reconhecimento de similaridades entre constituintes essenciais das partes. (PEIRCE, 1999, p. 58-6)

Assim sendo, as referidas formas de relação dão origem aos hipoícones, que se revelam evidências retóricas, cada uma delas com propriedades peculiares, sendo todas de interesse para os estudos poéticos. São uma espécie de *ícones degenerados*, conforme explica o autor:

Os hipoícones, grosso modo, podem ser divididos de acordo com o modo de Primeiridade de que participem. Os que participam das qualidades simples, ou Primeira Primeiridade, são imagens; os que representam as relações, principalmente as diádicas, ou as que são assim consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes, são diagramas; os que representam o caráter representativo de um representâmen através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa, são metáforas. (ibid. , p. 64)

Para o desenvolvimento do presente estudo, que trata de uma poética da visualidade, interessa particularmente, portanto, o conceito de ícone, uma formulação teórica das mais complexas no *pragmaticismo* peirceano.

(...) um signo pode ser icônico, isto é, pode representar seu objeto principalmente através de sua similaridade, não importa qual seja seu modo de ser.(...) A única maneira de comunicar diretamente uma idéia é através de um ícone; e todo método de comunicação indireta de uma idéia deve depender, para ser estabelecido, do uso de um ícone. Daí segue-se que toda asserção deve conter um ícone ou conjunto de ícones, ou então deve conter signos cujo significado seja explicável por ícones. (PEIRCE,1999, p. 64)

Cumpre lembrar que a questão da *iconicidade* tem gerado controvérsias nos estudos semióticos de extração peirceana, muito embora haja um certo consenso quanto à utilização do conceito, no que tange às artes visuais e ao texto poético. Procuraremos examinar o assunto nos próximos parágrafos, encaminhando-o para a perspectiva que nosso trabalho adota.

Inicialmente, citamos Umberto Eco, um dos mais competentes e prolixos estudiosos do assunto que, no decorrer das últimas décadas, tem efetuado inúmeras releituras da vasta obra do fundador da Semiótica. Do uso *tranquilo* do termo *ícone* na década de 60 e início dos anos 70, o semioticista italiano chegou à negação do conceito em seu *Tratado Geral de Semiótica*, escrito em 1976, para retomá-lo em obras mais recentes sob novas perspectivas. Não é difícil encontrar, em inúmeros outros textos produzidos pelo semioticista por volta de 1990 e/ou mais recentemente, o uso do referido termo.

Lúcia Santaella, antes mesmo de seu livro *O que é Semiótica* (1980), havia tratado do assunto em diversos ensaios e artigos. Nos últimos vinte anos, a autora tem se dedicado a uma exploração minuciosa da obra de Peirce. No entanto, consideramos que seu momento de *insight* ocorreu em 2001, quando, ao explicar as nove modalidades das formas visuais, expõe, pela primeira vez, uma idéia deveras inovadora e pertinente sobre as categorias peirceanas e sobre os tipos de signos que delas se originam: "A linguagem verbal está para a terceiridade assim como a visual está para a secundidade e a sonora para a primeiridade." (SANTAELLA, 2001, p. 18)

A novidade do pensamento da autora está em afirmar que, contrariamente ao consenso de que a linguagem visual é fundamentalmente icônica, ela corresponde ao conceito de índice, como abaixo explicado:

Aliada ao seu caráter perceptivo, que corresponde tipicamente ao universo da secundidade, a linguagem visual, quase sempre figurativa, tem uma vocação referencial, o que a caracteriza como signo indicial.(...) A linguagem sonora, por outro lado, tem um poder referencial fragilíssimo. O som não tem poder de representar algo que está fora dele.(...) essa falta de capacidade referencial do som é compensada por seu alto poder de sugestão, o que fundamentalmente o coloca *no universo icônico*,[Grifo nosso] onde operam as mais puras associações por similaridade. (ibid. , p. 19)

Acreditamos que tais distinções mostrar-se-ão relevantes para a análise dos poemas visuais - que exploram diversos tipos de formas figurativas a partir dos próprios signos verbais - pois neles:

(...) a plasticidade cede lugar a uma predominância informacional, que retira a imagem do campo das artes plásticas e a preenche com carga semântica, a partir de uma composição onde as formas visuais e as palavras se ligam por elos de contigüidade ou similaridade. (MENEZES ,1991, p. 110)

Pelo exposto, vê-se que a *questão do ícone*⁴ é central neste trabalho, quer diga respeito às imagens visuais ou figuras, quer seja no que tange aos constituintes icônicos do signo verbal. É nesse sentido que o estudo da visualidade ligada ao movimento na poesia justifica a opção pela base teórica de cunho intersemiótico.

⁴ Queremos esclarecer que, no desenvolvimento desta tese, usaremos o termo *ícone* tanto no sentido estrito, quanto no que se refere aos *hipoícones*.

Os subsídios teóricos referidos integrar-se-ão às fontes ligadas tanto ao estudo do poema visual, quanto aquelas referentes às poéticas tecnológicas, que arrolamos, abaixo, como obras que dizem respeito ao lado mais prático deste trabalho.

Fonte imprescindível ao desenvolvimento do presente estudo é o conjunto da obra dos concretistas: Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, pioneiros na sistematização dos fundamentos teóricos e práticos para entendimento e análise da poesia experimental do século XX.

Especificamente sobre a visualidade na poesia, são autores indispensáveis: Philadelpho Menezes (1985, 1988, 1991, 1994, 1996, 1997, 1998) – que produziu consistente obra teórica, fartamente exemplificada, sobre a poesia visual e sua classificação; Affonso Ávila (1975, 1980, 1997) – que enfatiza o primado do visual na poesia de invenção do século XX e é o primeiro autor a esboçar um percurso da visualidade na poesia como originário do período barroco, sendo considerado um dos maiores especialistas brasileiros sobre o tema ; e, ainda José Fernandes (1996) - com sua proposta interdisciplinar de análise e interpretação do poema visual, embasada na semiologia, na hermenêutica, na estilística e, fundamentalmente, no esoterismo.

No que tange às poéticas tecnológicas, citamos abaixo algumas leituras obrigatórias.

No livro *Processos criativos com os meios eletrônicos: Poéticas Digitais* (1998), Júlio Plaza alia-se à Mônica Tavares para a investigação de práticas artísticas computacionais, com ênfase nos métodos heurísticos de criação. Em 2001, Júlio Plaza publica o livro *Tradução Intersemiótica*, no qual discute teoricamente o tema e apresenta, na segunda parte da obra, o que ele chama de “Oficina de signos”, uma demonstração concreta das transformações tradutoras.

Como resultado de uma experiência transcriativa, destaca-se também o livro de Ricardo Araújo, *Poesia Visual. Vídeo Poesia*, de 1999, que relata o projeto realizado, entre 1992 e 1994, no LSI da Escola Politécnica da USP. O autor descreve todo o processo técnico de tradução intersemiótica dos poemas visuais para a linguagem videográfica e comenta detalhadamente os efeitos

conseguidos nos *vídeo-poemas*, o que representa um referencial analítico bastante consistente.

Em Portugal, Ernesto M. de Melo e Castro (1973, 1993, 1999) - criador da infopoesia - tem produzido sólida obra teórico-crítica sobre o tema; e Pedro Barbosa (1996), que se dedica à criação literária gerada em computador, tem teorizado sobre o percurso e as repercussões, tanto da criação, quanto da recepção dessas novas estruturas textuais.

Lembramos ainda a contribuição de uma vertente atual da crítica, ligada a Claus Clüver (1997), denominada Estudos Interartes, que trata dos vários tipos de textos que ou combinam ou fundem códigos semióticos diferentes e que não se incluem nos limites das disciplinas artísticas tradicionais; o que vem contribuir efetivamente para a compreensão da linguagem híbrida dos poemas visuais e dos clipoemas.

São também essenciais ao desenvolvimento deste trabalho os textos de Arlindo Machado (1987, 1997, 1998 e 2001) e as obras organizadas por André Parente (1993) e por Diana Domingues (1997 e 2003), pois dizem respeito à arte na cibercultura e às novas tecnologias de produção de imagens.

Uma transleitura da visualidade ligada ao movimento

O aspecto visual começa a ser explorado no poema, há muitos séculos, o que permite perceber uma espécie de percurso da visualidade, que se delineia mais claramente desde a poesia barroca até a poesia visual contemporânea. Desse modo, o trabalho estético com os signos verbais foi se transformando, tendo a poesia passado, gradativamente, de uma ênfase nos componentes semânticos e fônicos, para a consideração dos constituintes visuais do vocábulo impresso na página, e, mais recentemente, para a exploração das palavras em movimento nas telas de computadores ou da TV. Hoje, o trabalho computadorizado com seqüências animadas de texto evoluiu tanto que é possível reconhecer os elementos caracterizadores de uma nova linguagem poética que surge nas telas. Constata-se, pois, que com o vídeo e a computação gráfica, onde se pode explorar infinitamente os constituintes icônicos da palavra ou seu diálogo com a imagem, abre-se um campo muito vasto que começa a ser explorado pela poesia.

Nos multimeios, “fragmentos de palavras, quase-palavras, fluxos e refluxos de vocábulos” (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 70) aparecem em movimento, integrados a um dinamismo espaço-temporal surpreendente, na chamada *poesia multimídia* – objeto de estudo desta tese. Na referida expressão, o epíteto definidor de um certo tipo de manifestação poética específica da cibercultura (*multimídia*) é aqui usado na acepção direta do termo, referindo-se à soma de várias mídias ou suportes para a comunicação de mensagens. As várias linguagens utilizadas trabalham num processo de colagem entre palavras, sílabas e letras, diferentes fontes sonoras e uma multiplicidade de imagens em telas de vídeo ou de computador. Numa acepção mais ampla, toma-se o conceito de multimídia, hoje em dia, como ligado aos meios eletrônicos e à idéia de uma *constelação*, resultante da substituição da cultura livresca pela tecnologia midiática eletrônica.

As modalidades da poesia multimídia -os *videopoemas* ou *clipoemas*- são obras que podem apresentar os signos verbais em seqüências e/ou fragmentos programados pelos poetas de hoje - *designers* do espaço da tela – em linhas retas e curvas, espirais, elipses, geometrismos e ainda uma infinidade de formas, todas elas geradoras de sentidos que se agregam aos significados dos vocábulos.

O termo *videopoema* (grafado com ou sem hífen) tem sido usado, no Brasil e em Portugal, desde os anos 80, quando ocorreram algumas experiências pioneiras com a poesia nas telas dos computadores ou das televisões. Apresentamos detalhes e exemplos destas experiências com a videopoesia, na seqüência deste trabalho.

O termo *clipoema*, por sua vez, liga-se às experiências realizadas por *videomakers* e artistas que trabalhavam com a computação gráfica, na transcrição de poemas concretos para os novos suportes, no início da década de 90. O vocábulo - numa associação com *videoclip* - passa a ser empregado em entrevistas e artigos, da época, por Augusto de Campos, Décio Pignatari, Walter Silveira, Júlio Plaza, entre outros (com ligeiras alterações na grafia). Oficialmente, o termo é usado, pela primeira vez no Brasil, em 1994, na sexta edição do *Perhappiness*⁵, que exibiu clipoemas feitos a partir de textos de

⁵ Neologismo criado por Paulo Leminski que dá nome a evento anual da Fundação Cultural de Curitiba, dedicado à literatura.

Paulo Leminski. Do programa do evento, denominado AGOSTODOPOETA, consta o fragmento abaixo:

03 / 09 ÀS 20 H CINE RITZ UMA SUÍTE DE TEXTOS
DE PAULO LEMINSKI ENCENADA NUM REVEZAMENTO DE
PAPÉIS E LINGUAGEM POR ANTÔNIO SARAIVA E PAULA
NESTOROV CENÁRIO IARA TEIXEIRA APRESENTAÇÃO DAS
PÁGINAS PERHAPPINESS POEMA-CARTAZ **CLIPOEMA** [Grifo nosso]
ÁUDIO-POEMA TELE-POESIA OUÇA LEMINSKI CARTUCHOS POÉTICOS
(Programação do Perhappiness - 1994)

Indubitavelmente, a conquista mais importante é o movimento, que já existia de maneira latente no poema visual e, agora, passa a ser incorporado à poesia multimídia, criando uma maneira diferente de fruição. Como consequência, as relações de leitura ampliam-se e redefinem-se, uma vez que, de certa maneira, observa-se uma retomada do caráter pictórico na escrita em suporte multimidiático e sua apresentação visual reveste-se de intencionalidades significativas. Além disso, as novas coordenadas cinéticas integradas aos recursos sonoros da eletrônica vão estabelecer uma inédita relação entre aquilo que se vê/ouve e o que é absorvido pelo leitor/espectador. O que importa é que, nesses jogos entre o verbal e o visual, com a interferência do recursos sonoros, o significante acaba ganhando movimento.

(...) não se trata de fazer simplesmente qualquer coisa com o movimento das palavras, [Grifo nosso] mas de descobrir como os novos procedimentos verbo-áudio-visuais, depois de liberados de suas velhas armaduras, podem favorecer uma expressão das inquietações mais próprias do homem que vive a era das mídias e a crise dos paradigmas. (MACHADO, 2001, p. 220).

Embora, como fenômeno físico, o *movimento* possa ser percebido por intermédio de diversos sentidos do ser humano, a acepção dada ao termo fica restrita no presente trabalho, pois será considerado apenas enquanto concernente ao sentido da visão. Lembramos que *kinema*, em grego, significa movimento, dança, pantomima, vinculado a algo que o ser humano procura registrar desde as pinturas rupestres. Entendemos que a poesia sempre esteve associada à idéia de movimento, não só no plano dos conteúdos, mas também em termos significantes, uma vez que a divisão de um poema em estrofes, o estribilho, as rimas e as sonoridades expressivas não se dirigem apenas ao

ouvido, mas também *conduzem o olhar* do leitor de poesia. As rimas, por exemplo, implicam uma leitura vertical, ou, pelo menos, a percepção dessa distribuição das massas fônicas no espaço do poema. O refrão visto como uma *ida que é volta*, obriga o olhar do leitor a efetuar o *ritornelo*. Da mesma forma, todas as construções paralelísticas, próprias da linguagem poética, convidam a uma leitura que fuja da linearidade da sequência, uma vez que as equivalências estão em jogo. Na verdade, em suas vertentes experimentais, a poesia tornou-se, cada vez mais, uma “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”, como definida na teoria da poesia concreta.

Delineando o percurso

A necessidade de discutir teoricamente o tema escolhido impõe a consideração de, pelo menos, duas perspectivas relativas ao grau de abrangência dos sub-temas:

- quanto à visualidade na poesia, considerando seu percurso histórico e suas relações sincrônicas;
- quanto à incorporação do movimento aos textos, permitida pelo uso das novas tecnologias.

No capítulo I, através de um estudo comparativo diacrônico, focalizamos a evolução da poesia, em busca de conexões entre fases embrionárias, com o fito de demonstrar como, em termos de uma consciência tipográfica, ficam bem delineados dois momentos anteriores ao século XX, que são marcos no percurso das poéticas da visualidade na cultura ocidental: o período barroco, ao desenvolver um tipo de poesia que, enquanto artifício laborioso, antecipa a poesia intersemiótica da modernidade; e o final do século XIX, quando Mallarmé apresenta propostas estéticas fundamentais para o surgimento da lírica moderna, ao lançar seus *dados/palavras* no espaço branco da página, com suas inegáveis projeções nas poéticas das vanguardas do início do século passado.

No Brasil, este percurso da visualidade tem sua continuidade no séc. XX, em 5 momentos marcantes: a) a assimilação das vanguardas pelo Modernismo Brasileiro, b) o Concretismo, c) os experimentalismos (sincretismos) da segunda metade do século, d) as poéticas tecnológicas, a

partir de 1980. Finalmente, como resultado deste processo evolutivo, no contexto cibernético da última década, surge a poesia multimídia, que encontra na tecnologia digital possibilidade de integrar o signo verbal, agora redimensionado cineticamente, aos sons e às cores.

Neste capítulo inicial, salientando as coordenadas estéticas consideradas centrais no sistema literário do Barroco e com as quais a moderna poesia experimental estabelece um diálogo inequívoco, oferecemos, num painel analítico, uma leitura/visão das similaridades de processos e técnicas expressivas presentes em poemas de duas épocas tão distantes temporalmente, mas bastante próximas sob a perspectiva de uma poética sincrônica.

No capítulo II, efetuamos a discussão teórica sobre a visualidade, que é um dos aspectos marcantes na poesia experimental do século XX, mas que, no entanto, ainda provoca polêmicas e tem sido marginalizada, quando não ignorada, por grande parte da crítica literária contemporânea. A seguir, apresentamos algumas teorias críticas que tratam do aspecto visual na poesia e do relevo semiótico do texto poético (ECO, 1976, 1980, entre outras obras) e/ou que o entendem como texto estranho (CHKLOVSKI apud TOLEDO, 1971). Tratamos também da busca de uma possível classificação dos poemas visuais (MENEZES, 1981, 1988, 1991, 1994, 1996, 1998), bem como do necessário relacionamento entre poesia visual e pintura, no momento em que a linguagem do poema satura-se no pictórico para estatuir-se como produto híbrido, de caráter intersemiótico. As propostas visuais e cinéticas da poesia contemporânea são analisadas em poemas considerados relevantes no contexto da literatura brasileira, em busca de uma mediação crítico-teórica adequada à abordagem da organização sónica destes textos, nos quais a interpretação decorre, fundamentalmente, dos processos de transcodificação a que o leitor deve estar criativamente atento.

No capítulo III aprofundamos reflexões a respeito do conflito entre Arte e Tecnologia, desde a pré-modernidade ao contexto da cibercultura, para que seja possível desenvolver o estudo relativo à incorporação do movimento aos textos, o que é possibilitado pelo uso das tecnologias digitais. Investigamos os novos paradigmas das poéticas da visualidade no diálogo estético mediado por

máquinas, tanto no que tange aos processos criativos quanto à instância de recepção.

Para comprovar que a continuidade do percurso inventivo da visualidade da poesia em busca do movimento, encontra-se no salto efetuado da poesia das páginas para as telas, abordamos a tipografia digital e o surgimento da poesia multimídia. Efetuamos um rastreamento das diferentes experiências pioneiras realizadas no Brasil, com a incorporação das tecnologias de ponta ao trabalho poético. Apresentamos, para concluir, os aspectos singularizadores de algumas dessas propostas poéticas que envolvem as novas tecnologias, a saber: a Holopoesia; a Poesia Intersignos; a Infopoesia; a Poesia Tecnológica e/ou Poesia Visiva Italiana; entre outras manifestações mais recentes de poesia experimental pós-moderna, em diversas partes do mundo.

No **capítulo IV**, procuramos demonstrar de que modo, no novo campo multimidiático, esse entrelaçado de imagens poéticas encadeadas revela-se um *entre-lugar* que é tecido a partir da conjunção, de uma justaposição ilimitada de imagens e de uma propagação de relações intersticiais que ampliam o espaço da poesia atual. Para tanto, abordamos inicialmente algumas teorias clássicas da imagem e seus diferentes suportes atuais, como o cinema, a televisão e os monitores dos computadores. A discussão teórica abrange a complexidade do conceito de representação diante das imagens virtuais, as quais se constituem em matéria-prima privilegiada nas poéticas tecnológicas, que se valem dos processos digitais para a criação estética.

A partir de uma resenha crítica das teorias sobre as novas tecnologias de produção de imagens, tratamos da conceituação e da tipologia dos clipoemas, bem como da proposta de uma leitura especificamente pensada para análise e interpretação dessas criações poéticas no espaço virtual das telas. Os passos da referida proposta de leitura são detalhados, com base nos referenciais teóricos e práticos citados. Assim chegamos ao estudo específico do clipoema, com o objetivo, não só de conceituá-lo como *um procedimento intersemiótico*, mas também de verificar as diversas facetas dessas produções poéticas híbridas, em decorrência das modalidades de organização e respectivos efeitos estéticos.

No **capítulo V** abordamos as experiências pioneiras no Brasil, que são alguns *protoclipoemas* (produzidos entre 1986 e 1991) e o Vídeo *NOME*, de

Arnaldo Antunes, lançado em 1993. Esta abordagem intersemiótica das obras selecionadas consiste numa síntese interpretativa das reflexões que foram anteriormente desenvolvidas, com o fito de efetuar uma leitura teórico-crítica destas manifestações poéticas pioneiras. Nas práticas textuais efetuadas, procuramos verificar de que modo os efeitos acústicos e cinéticos integram-se à dimensão fônica e visual dos signos verbais em movimento nas telas, bem como de que forma as tecnologias, ao participarem deste tipo de obra poética, instituem-se como formas de expressão, viabilizando um diálogo entre a materialidade do meio e a criatividade do artista.

O espaço do **capítulo VI** destina-se às análises dos clipoemas do *Perhappiness* 2001 e 2002. Nelas, o referencial teórico levantado e discutido até o momento, bem como os passos da leitura proposta, são acionados de acordo com cada obra analisada. Dependendo das exigências do material que estará sendo trabalhado, aspectos considerados relevantes no processo semiótico são aprofundados, de forma que todos os elementos percebidos em primeiridade e em secundidade sejam integrados aos aspectos semânticos e temáticos dos signos verbais, numa síntese interpretativa.

Faz-se mister assinalar que a escolha do *corpus* selecionado para análise nesta tese revelou-nos o importante papel da Fundação Cultural de Curitiba na apresentação de alguns dos primeiros clipoemas realizados no Brasil, a partir do evento *Perhappiness*, em 1994. Trata-se de um material praticamente inédito, que temos a oportunidade de apresentar neste trabalho, primeiramente com o arrolamento dos títulos exibidos nas diversas edições do evento e ainda com a seleção de alguns deles para um comentário mais detalhado. Da mesma forma, nosso trabalho realiza a primeira abordagem crítico-analítica do conjunto dos clipoemas apresentados nos dois Concursos Nacionais, em 2001 e 2002.

Arte e tecnologia na cibercultura

Atualmente, os multimeios estão longe de serem vistos como o fim do livro, pois, como diz Arlindo Machado,

(...) se considerarmos que as mídias dão continuidade, em nosso tempo, ao projeto histórico do livro, é preciso também considerar que, nesse mesmo movimento, elas o transformam, redirecionando-o em razão das novas necessidades do homem contemporâneo. (MACHADO, 1997, p. 179-80).

Temos claro que, diante das produções artísticas próprias da cibercultura⁶, faz-se mister conhecer, antes de rechaçá-las ou até mesmo de ignorá-las, as linguagens operativas e as linguagens expressivas dos artistas digitais que gravitam ao redor dos computadores e sinalizam o surgimento de uma comunidade estética convencida de que a tecnologia é uma força positiva e fértil. É esta a direção apontada por Lúcia Santaella:

Por volta de 1994, uma novidade no mundo das linguagens começou a ferver no Brasil: a multimídia, o hipertexto e a hipermídia. Mesmo nos ambientes acadêmicos, sempre mais conservadores, alguns estudantes e professores, com as antenas voltadas para onde sopram os ventos dos novos tempos, já se adiantavam na exploração dessa linguagem como que adivinhando a proeminência de sua presença daí para a frente. (SANTAELLA, 2001, p. 23)

Tendo em vista a necessidade da superação das visões estanques sobre os procedimentos das linguagens artísticas, em face da multiplicidade signífica e da hibridização inerentes às produções estéticas contemporâneas, valemo-nos, mais uma vez do pensamento de Santaella, para sublinhar:

É mais do que tempo, portanto, de superarmos as visões atomizadas das linguagens, códigos e canais, baseadas apenas nos modos de aparição das mensagens, para buscarmos um tratamento mais econômico e integrador que nos permita compreender como os signos se formam e como as linguagens se misturam. (ibid., p.29)

Esperamos, porém, que não se encontre aqui nenhum *deslumbramento* diante das *sedutoras* formas técnicas contemporâneas, o que seria um reducionismo que tentamos evitar ao longo desta tese. Ao contrário, nosso propósito é realizar um tipo de exercício (em *terreno minado*, sem dúvida) de pensar a técnica no terreno artístico, nesse movimento incessante, mais dialógico do que dialético, que configura a cibercultura. Desse modo, procuramos perceber as atitudes que oscilam, entre a utilidade e a funcionalidade estética, num misto, tanto de fascínio pela potência dos novos meios, quanto de receio das transgressões por eles possibilitadas.

⁶ Termo aqui utilizado no sentido de uma era cibernética.

CAPÍTULO I

VISUALIDADE, MOVIMENTO E MODERNIDADE

O problema, aqui, é o da própria dinâmica não figurativa (movement), produzida por e produzindo relações-funções gráfico-fonéticas informadas de significado, e conferindo ao espaço que as separa-e-une um valor qualitativo, uma força relacional espaço-temporal, que é o ritmo.

Décio Pignatari

Neste capítulo inicial dedicamo-nos a traçar um breve histórico do percurso da visualidade na poesia ocidental, com o fito de verificar as origens de certos procedimentos de exploração dos constituintes icônicos dos signos verbais, procedimentos esses que se tornaram usuais nas vertentes experimentais da poesia contemporânea.

Partimos das manifestações inaugurais que são os poemas figurativos de Símias de Rodes (325 a. C.) para chegarmos, 1.200 anos após, até as *carmina figurata*, nas quais ocorre a justaposição de versos e configurações visuais. Apresentamos e comentamos algumas destas formas poéticas introduzidas no mundo latino por Porfyrius, poeta da corte Constantino, o Grande, e que foram muito exploradas na Baixa Idade Média. Na seqüência, estudamos o período logo após o advento da Imprensa, quando surge uma consciência tipográfica que nos permite identificar uma espécie de projeto da visualidade na poesia.

Nossa hipótese é que este projeto apresenta duas etapas preparatórias ao surgimento dos experimentalismos do século XX: a poesia do período barroco, no século XVII e a proposta espacializante de Mallarmé, no final do século XIX. Aprofundamos aqui o estudo destes dois momentos porque acreditamos que, em termos de Brasil, irão projetar-se e desenvolver-se, sob a forma de um percurso da visualidade na página impressa, em 3 fases, identificáveis na poesia do século XX: na assimilação das vanguardas européias pelo Modernismo Brasileiro; no Concretismo; e, a seguir, nos experimentalismos e/ou sincretismos da segunda metade do século.

Reservamos o espaço do capítulo II para uma reflexão mais detalhada sobre a questão da visualidade na poesia contemporânea impressa, antes de abordarmos

as criações poéticas mais recentes nos espaços extra-livros, o que será feito nos capítulos finais.

1. Breve histórico da visualidade

Durante séculos, os poemas dependiam exclusivamente de alguém que os memorizasse para poder declamá-los ou cantá-los - função dos *aedos* e dos *rapsodos*, na Grécia Antiga, e dos menestréis da Idade Média. A partir do momento em que escrita - entendida como uma *transposição gráfica dos sons da fala* - passa a registrar poemas, já começa a existir um tipo de visualidade que pode ser percebida sob a ótica de um estudioso da poesia moderna. Ou seja, embora a poesia continue a enfatizar os aspectos fonéticos (fonemas) inicia-se uma incipiente percepção dos efeitos estéticos dos grafemas (a materialidade visual da escrita), o que pode ser comprovado pelo trabalho de alguns poetas da Antigüidade que compreenderam e tiraram proveito da visualidade das palavras escritas, conferindo-lhes novos valores e significações.

A tradição da escrita no Ocidente começa na Grécia, com o alfabeto que os gregos assimilaram dos fenícios, modificando-o. Por sua vez as letras do alfabeto fenício têm origem nos pictogramas, que são signos verbais fortemente icônicos, ou seja, que representam seus objeto por relações formais de semelhança. Henrique P. Xavier explica que “A convivência da abstrata literatura grega com as escrituras egípcias, árabes e pérsicas, de forte cunho visual, é encarada como a condição preliminar para o surgimentos dos primeiros poemas visuais.” (XAVIER, H., 2002, p. 164).

É assim, portanto que, na poesia escrita da imponente Alexandria, capital da cultura helênica, começam a ser percebidas certas qualidades caligráficas. Surge um outro tipo de texto poético que, além de desenvolver-se ritmicamente no tempo, como os poemas orais anteriores, revelava também o lado sensível de sua materialidade visual. Desse modo, já na Grécia Antiga, são encontrados poemas que exploram a visualidade, como por exemplo, com Símias de Rodes (325 a.C.), o mais famoso de autor de poemas figurativos na Antigüidade, ou seja, de poemas que procuram formar uma figura com a própria disposição das palavras, na “constituição

físico-visual do poema”, como explica um dos maiores especialistas brasileiros no assunto, José Fernandes, em relação ao poema O OVO:

Ao materializar o recipiente e a semente da palavra, o micro e o macrocosmo, a nova trama, o ovo, abriga a inteireza do discurso e dos seres, em essência, porque a totalidade dos entes percebeu identidade através da linguagem. (...) Como se não bastasse a constituição físico-visual do poema, toda a sua construtura se apóia em elementos afectos à fecundidade. (FERNANDES, 1996, p. 22-24)

A detalhada e primorosa análise do poema feita por Fernandes, autor que se vale freqüentemente da cabala e da hermenêutica, para revelar aspectos estilísticos, literários e religiosos dos textos analisados em seu livro, demonstra que o tratamento dado ao tema é bastante hermético, de caráter simultaneísta e extremamente simbólico. O poema efetua uma interação simbólico-semântica, considerada pelo crítico como “um perfeito imbricamento dos componentes sîgnicos e lingüísticos, quanto a propagação de novas semias que confirmam sua riqueza estética e filosófica”. (ibid., p.23)

(O OVO, de Símias de Rodes - 325 a. C.)

Exaustivamente analisado e interpretado em diversas línguas e culturas, o poema trata de um tema clássico da literatura de todos os tempos - a fecundidade, a criação. Sua forma ovular sugere a unidade dentro da multiplicidade, numa alusão à palavra primordial que tece o discurso, que é a própria essência do texto poético.

O texto tematiza o próprio nascimento e a busca da perfeição, metaforizada no canto do rouxinol (*aedóon*, em grego) que deriva do verbo cantar (em grego: *aeídoon*). Desse modo, o texto refere-se tanto ao canto perfeito da ave, quanto à palavra proferida pelo *aedo* - cantor ou poeta. Vê-se, pois, que O OVO não se resume a uma mera forma ovalada, trata-se de uma *tecnofania* que, segundo Henrique Xavier, tem uma construção complexa e exige uma leitura diferenciada:“(...) um ovo que se constrói das extremidades para o centro, através de uma leitura saltada de seu primeiro verso para o último, do segundo verso para o penúltimo, do terceiro para o antepenúltimo assim sucessivamente por seus vinte versos. “(XAVIER, H., 2002, p.168)

A tradução abaixo, efetuada por José Paulo Paes, diretamente do grego para o português, proporciona uma melhor apreensão das relações entre significantes e significados na configuração dos sentidos altamente metalingüísticos do poema.

O Ovo
Acolhe
da fêmea canora
este novo urdume que, animosa
Tirando-o de sob as asas maternas, o ruidoso
e mandou que, de metro de um sopé, crescesse em número
e seguiu de pronto, desde cima, o declive dos pés erradios
tão rápido nisso, quanto as pernas velozes dos filhotes de gamo
e faz vencer, impetuosos, as colinas no rastro da sua nutriz querida,
até que, de dentro do seu covil, uma fera cruel, ao eco do balido, pule
mãe, e lhes saia célere no encalço pelos montes boscosos recobertos de neve.
Assim também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos complexos.
do chão de pedra pronta a pegar alguma das crias descuidosas da mosqueada
balindo por montes de rico pasto e gruta de ninfas de fino tornozelo
que imortal desejo impele, precipites, para a ansiada teta da mãe
para bater, atrás deles, a vária e concorde ária das Piérides
até o auge de dez pés, respeitando a boa ordem dos ritmos,
arauto dos deuses, hermes, jogou-a à tribo dos mortais,
e pura, ela compôs na dor estrídula do parto.
do rouxinol dórico
benévolo.

(O OVO, de Símias de Rodas. Tradução de José Paulo Paes)

Diante de um poema como este, o conceito de leitura da poesia desdobra-se em dois momentos perceptivos diferentes. Primeiro, o olhar do leitor percebe uma figura ou uma espécie de desenho formado pelos signos verbais – trata-se de uma leitura icônica, em primeiridade. (PEIRCE, 1999, p. 64) A seguir, passa à leitura propriamente dita, para efetuar a mediação decodificadora entre a camada significante e o significado de cada uma das palavras que compõem o texto, para extrair-lhes a significação, levando em conta a seqüência verbal - função do Interpretante peirceano. (ibid., p.64))

Acreditamos que, ao configurar uma forma ovular reconhecível, a partir da utilização do próprio código verbal, o poema O OVO, antes mesmo de ser lido, no sentido sintagmático e linear da seqüência verbal, é percebido pela visão, uma vez que compartilha elementos expressivos com a pintura, pelo fato de propor imagens ou figuras que representam plasticamente a realidade tematizada. Trata-se de um tipo de *mimesis* mais específica do texto lírico, no sentido de *evocação* que lhe

confere Emil Staiger – um fato que não é lingüisticamente reproduzido de novo, ao contrário da poesia épica, em que a linguagem e o fato descrito são independentes um do outro. Na épica a *mimesis* tem caráter imitativo, como explica Staiger ao estudar o verso de Homero que narra, ao mesmo tempo que descreve, a sedução de Ulisses por Calipso. (STAIGER, 1966,p .217) Por outro lado, na poesia lírica, existe a criação /recriação de todo um clima poético que conduz à estesia. É por efetuar esse outro tipo de relação mimética com as realidades referidas, que o poema lírico torna-se praticamente intraduzível, pois sua qualidade de representação conduz o leitor, *ex abrupto*, ao estado anímico de origem do poema.

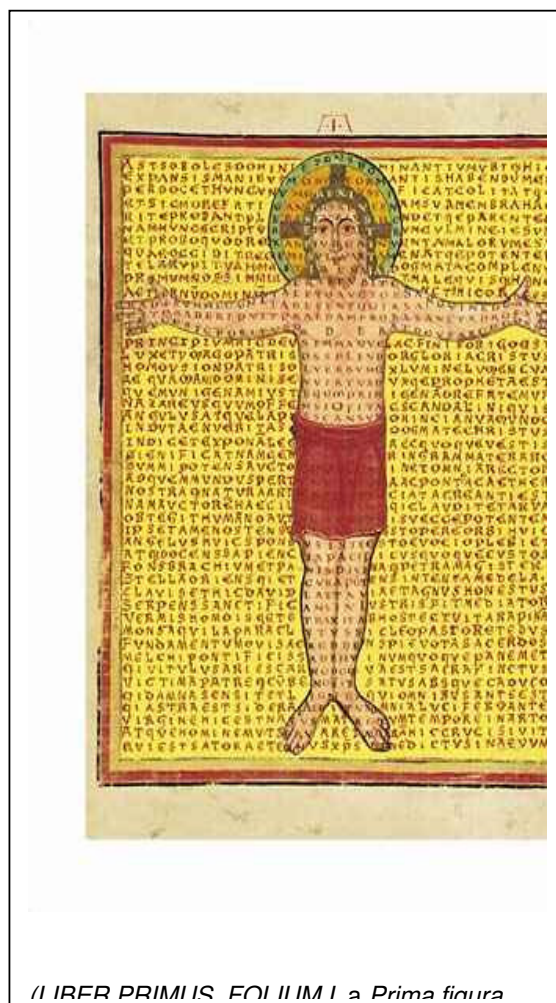
1.2. Dois momentos fundamentais

É no período carolíngio que a poesia visual ressurge, 1200 anos após Símias de Rodes, sob a forma das *carmina figurata* que têm caráter sacro e esotérico. O termo *carmina* liga-se às alterações efetuadas na forma poética *ode*, de origem grega, entre os romanos. Tornam-se conhecidas na obra de Horácio (século I a.C.), sendo composições escritas em estrofes de quatro versos rimados ou não. Antecipadas em algumas formas da poética helenística, as *carmina figurata* foram introduzidas no mundo latino por Publilius Optatianus Porfyrius, poeta da corte Constantino, o Grande. Esses poemas foram bastante imitados e copiados na Baixa Idade Média, porque a justaposição de versos e configurações visuais contribuía para a exposição do pensamento teológico.

As *carmina figurata* são textos dentro de textos: os versos de um texto poético contém, em lugares determinados, certas letras que formam um figura simbólica desenhada, a qual revela o sentido oculto do poema. Produzidas durante toda a Idade Média, as *carmina figurata* tem seu principal artífice em *Rabanus Maurus*, cujas criações, por volta de 1500, baseiam-se num método de interpretação cosmológica da realidade.

Vemos que no texto de Maurus, abaixo, certas letras ou palavras obedecem a determinados padrões de composição que forma outras palavras ou frases independentes. Por exemplo, o halo que envolve a cabeça de Cristo contem as palavras *Rex regum et dominus dominorum* (Rei dos reis e senhor dos senhores). Da mesma forma, outras palavras e frases podem ser lidas no rosto, nos braços

abertos em forma de cruz, no tecido que veste a parte inferior do corpo e assim por diante.



Esse poema, intitulado *De imagine Christi in modum Crucis brachia tua expandit & de nominibus suis ad divinam teu ad humanam naturam pertinentibus*, faz parte de um conjunto de 28 poemas - *De laudibus sanctae crucis* - que apresentam a cruz em diferentes transposições ligadas à estrutura mística do cosmos. Seu objetivo é acolher e esclarecer qualquer aspecto da criação e da salvação, como se pode ler no título do primeiro texto acima, que explica a natureza simultaneamente divina e humana de Cristo: *ad divinam/ ad humanam naturam pertinentibus*.

Em 1540, o italiano G. Palatino publicou o *Libro Nuovo*, no qual as palavras são formadas de letras e desenhos. Apresentamos abaixo seu soneto de abertura.



O próprio título *SONETTO* causa um estranhamento inicial, tendo em vista a organização da composição. A obra pode ser subdividida em duas partes:

- Na parte superior, envolvidas por uma moldura ornamental, diversas figuras e imagens se agregam às letras, formando quatro versos ou linhas, como numa carta enigmática;
- na parte inferior, vem a tradução escrita em italiano, em quatro versos que formam a primeira quadra do soneto.

Trata-se de uma temática lírica, que trata do canto alegre, do afeto dentro do peito e da transformação do ser amoroso. Os vocábulos que apresentam as rimas efetuam um jogo entre os campos semânticos explorados no quarteto: *forma/transforma* e *aspetto/petto*.

É interessante observar a caligrafia que explora as linhas verticais de certas letras, bem como a sinuosidade da letra *S*, tornando-as mais longas e, portanto, visualmente significantes. Valêncio Xavier explica que a palavra que abre o livro – *dove*, que significa *onde* em italiano – está escrita com um *d* seguido do desenho de dois ovos (*uove*), os quais, ligados, ganham o som de *dove*. (XAVIER, V., 2002, p. 8)

Vemos aí uma exploração inusitada de associações sonoras e visuais, que vem reforçar a própria idéia da palavra *nuovo*, paronomasticamente associada à simbologia do ovo: local *onde* se prepara um novo ser – como se pode ler/ver no conhecido poema concreto de Augusto de Campos: *novo no velho // feto feito // dentro do centro*.

```

      o v o
    n o v e l o
  novo    no velho
o filho  em folhos
na jaula  dos joelhos
infante   em fonte
f e t o   f e i t o
d e n t r o d o
      c e n t r o

```

(Augusto de Campos - 1957)

Observe-se que no poema de acima, o feto além de estar verbalmente citado, encontra-se iconizado no espaço em branco, ou seja, pode ser percebido no espaço irregular deixado entre as letras, na parte central da forma ovular. Esse poema concreto pode ser relacionado a um *filactério* - um tipo de poema medieval ornamentado com imagens de fetos - que foi recriado, por sua visualidade, em alguns poemas barrocos.

Consideramos que, para um estudo da visualidade na poesia, mais importante do que decifrar as mensagens dos microtextos embutidos no macrotexto poético é verificar sua complexa forma conceitual e simbólica, as marcas gráficas, o delineamento dos traços e outros sutis efeitos de diferenciação material. Em algumas obras são exploradas também as cores, para melhor comunicação dos conteúdos metafísicos e do maior número de formas possíveis, das esferas celestes a todas as criaturas existentes.

Muito embora a literatura ocidental, desde a Antigüidade Clássica, tenha registrado exemplos esporádicos de exploração visual nos poemas, como exemplificado acima, é no Barroco que se verifica o início efetivo de um percurso da visualidade, que desta feita, mostra-se empenhada em sugerir o movimento, como foi explicado na apresentação desta tese.

Durante o Renascimento, devido à obediência dos padrões clássicos, tendência estilística predominante na época, a poesia manteve-se adstrita ao rigor das formas fixas, o que impediu que as possibilidades expressivas da tipografia fossem percebidas. No Barroco, graças à crise que leva à ruptura dos modelos estáticos, tudo é movimento, como se vê no universo pictórico que segue linhas de fuga, por ruptura e prolongamento, em todas as direções e dimensões, no jogo do claro-escuro e nas tensões inerentes ao estilo.

Tudo isso tem inegáveis repercussões no terreno da poesia, que passa a explorar as virtualidades icônicas dos signos verbais, uma vez que, a partir de 1450, a criação da Imprensa vem permitir a percepção dos grafemas, como realidade visual da escrita. No entanto, a leitura continuou ainda por muito tempo a ser uma experiência oral, desempenhada em público, muito embora, como lembra Robert Darnton, “A partir de 1500, o livro, o panfleto, o folheto, o mapa e o cartaz impressos começaram a atingir novos tipos de leitores e a estimular novos tipos de leitura”.(DARNTON, 1990, p.170)

Neste contexto, modifica-se o modo de consumo da poesia e conseqüentemente sua forma de expressão, no transcorrer dos séculos seguintes, conforme explica o autor, quando analisa historicamente a reação dos leitores à organização física dos textos. O advento da tipografia instaura, portanto, uma nova consciência das virtualidades do material lingüístico, o que provoca uma significativa evolução de formas nas marcas da poeticidade. Na poesia de tradição oral, a estrutura sonora dos versos era reconhecida apenas durante ou depois da leitura, mas a materialização tipográfica vem possibilitar a percepção da estrutura espacial, antes mesmo da leitura dos signos verbais no *continuum* da cadeia falada. Segundo Darnton, “Ao estudarem os livros como objetos físicos, os bibliógrafos demonstraram que a disposição tipográfica de um texto pode determinar a um grau considerável a forma como era lido.”(ibid., p.168)

Para demonstrar como a vinculação entre a tipografia e o sentido tem seus exemplos mais notáveis nos poemas barrocos, o autor analisa o poema em forma de árvore, de Gottfried Kleiner, escrito em 1732. Na análise do texto, o autor destaca a palavra *JESUS* no centro da árvore, como um momento de êxtase decorrente da forma do poema que,

(...) convida o leitor a inverter seu jeito normal de correr os olhos e ler de baixo para cima, como se estivesse subindo para os céus. (...) As metáforas de subir, crescer e fecundar sexualmente reforçam-se mutuamente e são por sua vez reforçadas pelo efeito combinado da métrica, que vai num crescendo até Jesus no verso 15, (...) com uma série de orações que culminam no final da frase nesse mesmo verso crucial, em que o leitor entra em contato com o Verbo e é salvo. (ibid., p.169)



(Gottfried Kleiner, 1732)

Em adendo à análise de Darnton, acrescentamos que o teor religioso, consubstanciado no nome *Jesus*, centro do poema em todos os sentidos, contrasta vivamente com a sugestão sexual das metáforas ligadas a subir, crescer e fecundar. O recurso estilístico é tipicamente barroco, porque joga antiteticamente com os apelos da carne e o êxtase místico, ligado à salvação da alma na subida ao céu. Acrescente-se aos jogos semânticos, a simbologia da imagem da árvore, nessa árvore construída com palavras. Na mais diversas culturas, a árvore representa a vida, geração e regeneração no cosmo, sendo equivalente à imortalidade – o que comprova a perfeita adequação da forma escolhida ao tema do poema. Segundo Mircéa Eliade (1974), como *axis mundi* a árvore representa a vida sem morte. Sua verticalidade (raiz, tronco, copa) traduz-se na relação entre os três mundos: o inferior, o terrestre e o celeste. A arte românica mostra que, para o Cristianismo, a árvore é o eixo entre os mundos. Rabanus Maurus, o melhor artífice das *carmina figurata*, supra citadas, refere-se à árvore como o símbolo da natureza humana.

Outra identificação é com a cruz, ou a cruz de Cristo, freqüentemente representada como árvore da vida na iconografia cristã; sendo também que a árvore infrutífera ou morta indica o pecador.

Explorando outro vetor significativo no poema analisado, lembramos que Jung fala do caráter sexual da árvore, ou melhor, do seu caráter bissexual simbólico. Fazendo outra interpretação ligada à sexualidade, condizente com a visão de mundo barroca, podemos ver a árvore do poema como o próprio homem – enraizado na terra (nos apelos da carne), mas com seus “ramos” em busca do céu.

No período barroco há exemplos de poemas visuais por toda a Europa, sobretudo na Alemanha, razão pela qual aprofundamos acima a interpretação da visualidade no poema alemão, citado por Darnton. Além disso, a inversão do *jeito normal de correr os olhos*, referida pelo autor, é importantíssima para a apreensão de um movimento ligado à visualidade do poema - ponto central no desenvolvimento de nosso trabalho.

É no Barroco, portanto, que alguns poetas passam a recorrer ao figurativismo lingüístico, num jogo de imagens arquetípicas que, algumas vezes, remete à magia ou ao texto-amuleto. Um dos mais célebres texto-amuleto é *ABRACADABRA* - um conhecido poema encantatório atribuído a Serenicus Sammonicus (século II d.C.), citado por José Fernandes. Nesse caso, a própria palavra-título já é mágica, uma espécie de fórmula, muito usada nos textos barrocos, e que, para o crítico, “consiste na operação imediata: a concessão do benefício”.(FERNANDES, 1996, p. 64) A complexidade de leitura, proposital em certos textos barrocos, decorre de uma espécie de hermetismo encantatório, ligado às palavras mágicas a serem descobertas na decifração de um texto, a um epigrama, a um criptograma. Outras vezes, a imagem do próprio texto como labirinto representa uma visualização dos jogos difíceis ou de compartimentos que se confundem, tendo sua força de atração similar ao redemoinho das águas, ao abismo e ao movimento aparente dos astros no espaço cósmico.

Ao analisar o poema *Asas da Páscoa*, de George Herbert, Fernandes assinala que,

O barroco, como observamos neste poema de George Herbert, ombréia os elementos antagônicos, tentando conciliá-los. Tanto em um como em outro, o poema visual, notadamente quando revestido de caráter religioso, instaura e

incorpora o poético, sobretudo se considerarmos que persiste, sempre, algum ponto enigmático, como o requer o bom poema visual. (ibid., p. 80)

O crítico estabelece uma ponte entre o poema de Herbert e poema *Asas do Amor*, de Símbias de Rodes, onde havia uma materialização das asas do deus Hermes. O poema barroco em inglês apresenta a figura de dois pares de asas, que seriam os instrumentos para se chegar a Deus e ao mesmo tempo as asas do homem decaído. Ele precisa juntar suas asas às do Senhor “a fim de proceder a travessia, a viagem, no sentido genuíno de páscoa, mergulho na própria essência” (ibid., p.79), o que reforça o título do poema.

Asas da Páscoa.

Lord, who created man in wealth and rore,
Though foolifhly he kleft the fame,
Decaying more and more,
Till he became
Moft poore:
With'thee
O let me rife
As lark, harmonioufly.
And fing this day thy vitories!
Then finall the fall further the flight in me.

My tender age in forrow did beginne
And hill with ficknefles and fhame
Thou didn to punih finne,
That I became
Moft thinne,
With thee
Let me combine,
And fell this day thy victorie:
For, if I imp my wing on thine,
Affliction thall advance the flight in me.

(*Asas da Páscoa*, de George Herbert -1653)

Tentando ir um pouco além da rica interpretação de Fernandes, vemos no poema a temática barroca da *coincidentia oppositorum*, tanto semanticamente, quanto no fato, espacialmente relevante, de as duas asas /estrofes praticamente se encontrarem bem no centro da figura, em dois versos que apresentam um quiasma estrategicamente posicionado, como assinalamos abaixo:

Then **finall** the fall further the flight in **me**.

My tender age in forrow did **beginne**

O cruzamento semântico visual é perfeito, havendo ainda uma força aliterativa no verso superior (**f**inall the **f**all **f**urther the **f**light), que se dilui no verso seguinte – exatamente aquele que inicia a formação da figura do segundo par de asas.

Acreditamos que, começa a gestar-se, naquele momento, uma poética que busca o movimento, não apenas das imagens visualizadas com a mediação dos significados dos vocábulos, mas um movimento em termos das camadas significantes (ou materiais) do signo verbal, como pode ser observado nos famosos labirintos cúbicos, obras poéticas compostas como uma verdadeira malha visual de letras que formam versos repetidos. Nessa malha, o deslocamento de uma letra assinala o caminho para pequenos textos ocultos, a serem lidos em diversas direções, na vertical, nas transversais, da direita para a esquerda e assim por diante. Desse modo, a estrutura do texto conduz a um movimento diferenciado do olhar, que deve caminhar pelos corredores do texto-labirinto ou percorrer os textos anagramáticos mas mais variadas direções.

Veja-se que no anagrama poético abaixo ¹, escrito em português - uma escrita alfabética e, portanto, isolante, regida pelo princípio subordinativo da combinação dos elementos mínimos, na linearidade da palavra/frase/discurso – o autor insere uma inusitada dimensão visual, mais afeta às escritas aglutinantes orientais, regidas pela parataxe, ou seja, pela justaposição de elementos. O que se tenta é a conciliação entre dois modos bastante distintos de grafar as palavras, dois modos diametralmente opostos de comunicação verbal de significados.

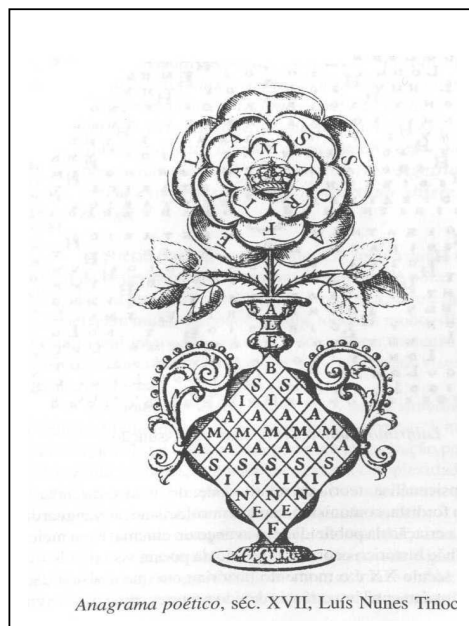
Lembrando que os anagramas em si já constituem uma proposta poética barroca, vemos que o poeta vai além da transposição anagramática das letras que compõem os nomes femininos – MARIA, ELISA E SOFIA.

Esse “ir além” aumenta a complexidade da organização gráfica do texto, pois os signos verbais encontram-se inscritos na materialidade visual da figura de um vaso que comporta uma grande flor.

A desproporção é flagrante, o que ressalta a artificialidade do conjunto, tanto no caráter ornamental, bem ao gosto da época, repleto de elementos curvos e sinuosos; como também na imagem da rosa, exaustivamente explorada pela poesia do período. A associação flor/mulher extrapola os limites do signo verbal, para realizar-se na estrutura tripartite da figura, um verdadeiro artifício laborioso: o vaso sobre o qual está incrustado um tabuleiro com as letras, o caule da flor que se integra à boca estreita do vaso, por sua

¹ O exemplo é retirado do artigo de Henrique P. Xavier - *A evolução da poesia visual: da Grécia Antiga aos infopoemas*- que cita e exemplifica algumas das principais formas da poesia visual barroca: os acrósticos, os anagramas e os labirintos cúbicos. (XAVIER, Henrique, 2002, p.175).

vez subdividida em três partes, cada uma com uma letra (A/L/E ou E/L/A); e a flor, em cujas pétalas estão também as letras que formam os nomes femininos.



Na concisão ideogrâmica do texto, num processo análogo ao explorado na segunda metade do século XX pela poesia concreta, outros vocábulos e expressões podem ser lidos: FENIS/ AMA/ AMAIS/ A MAIS BELA. A permanente interação continente/conteúdo, figura/palavra, significante /significado vai fazer com que uma coisa exprima e reflita a outra, num jogo de simultaneidades, de caráter globalizante.

Em termos de uma consciência tipográfica, ficam bem delineados dois momentos anteriores ao século XX, que são marcos no percurso das poéticas da visualidade na cultura ocidental:

a) O Barroco, ao desenvolver um tipo de poesia que, enquanto artifício laborioso, antecipa a poesia intersemiótica da modernidade, por abranger múltiplas instâncias de leitura; e

b) O final do século XIX, quando Mallarmé apresenta propostas estéticas fundamentais para o surgimento da lírica moderna, ao lançar seus *dados/palavras* no espaço branco da página, com suas inegáveis projeções nas poéticas das vanguardas do início do século passado.

Imprescindíveis ao entendimento do poema visual contemporâneo, são estes os dois momentos basilares que preparam o advento dos experimentalismos do século XX.² Não são tratados em nosso trabalho os estilos de época cronologicamente inseridos entre o Barroco e o final do século XIX, porque a poesia do período não chega a registrar propostas ligadas à visualidade, com raríssimas exceções pouco representativas.

O fato é explicado por Affonso Ávila, o maior especialista brasileiro sobre a estética barroca, ao lembrar que o percurso inventivo da visualidade foi interrompido por uma reação academizante, que generalizou forte preconceito contra a arte barroca no Brasil Imperial. O que ocorreu em nosso país pode ser estendido às outras literaturas ocidentais, porque, somente depois que Mallarmé estiliza a sintaxe e a métrica no branco da página, com seu poema constelar, é que tem início um *revival* do poema visual, agora transfigurado e que vai irromper com toda força no início do século XX, graças às experiências radicais das vanguardas européias.

1.2.1. Ecos do Barroco

No momento atual, quando a palavra poética voa das páginas para as telas, em busca das imagens em movimento, julgamos indispensável investigar o conceito e o percurso da visualidade na poesia, como um “*projeto inventivo oriundo do Barroco*”.(ÁVILA, 1975, p. 30). É o que procuramos deixar claro com os exemplos acima comentados.

Considerado o marco inicial do projeto literário brasileiro, o período barroco é visto por Affonso Ávila como um processo de apropriação da realidade e de aproveitamento de “um novo material significativo, como forma de exprimir os choques entre as formas de herança e os estímulos e sugestões da peculiaridade tropical do país” (ibid., p.31); sendo seu percurso reconstituído pelos poetas românticos que retomam o projeto, agora de modo mais autônomo, embora pouco inovador em termos formais.³ O fato explica-se, em parte, porque a história da

^{2 2} Postulamos que as poéticas tecnológicas, a partir de 1980 e a mais recente poesia multimídia representam um desdobramento deste projeto da visualidade em busca do movimento, agora em novos suportes .

³ Uma das poucas exceções é Sousândrade (Joaquim de Sousa Andrade) : um poeta romântico precursor do projeto concretista, “*que a crítica de vanguarda repôs ultimamente em circulação*”(BOSI, 1977, p. 137-139)

linguagem poética convencional foi determinada por um raciocínio sobre dados orais, o que permite perceber a preocupação de combinar rimas e ritmos dos mais variados modos, porém dentro das formas fixas.

Entretanto a questão não é pacífica entre os estudiosos da literatura brasileira, tanto no que tange à questão da visualidade na poesia, quanto à perspectiva histórica. Em 1989, a publicação de um livro de Haroldo de Campos - *O seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira* - dá início a uma polêmica, porque o autor questiona o fato de Antonio Candido desconsiderar o Barroco como um período literário reconhecível na formação de nossa literatura. Ao vir a público, o livro de Campos deflagra a publicação de muitos artigos, que polemizam a questão, além de debates, às vezes irados, entre os seguidores dos dois *mestres*, em congressos e encontros da área literária. Na verdade, o saldo positivo da polêmica foi uma redescoberta do Barroco e das suas relações com a moderna literatura brasileira.

Ligações entre o Barroco e a modernidade já haviam sido anteriormente apontadas por Haroldo de Campos em vários textos. No livro *Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-Americana, de 1977*, o poeta e crítico paulista estuda a crise da normatividade, que provoca um processo de anulação dos limites entre poesia e prosa, na produção literária contemporânea, como uma herança do Barroco. Nesse estudo, cita as obras de Guimarães Rosa e do cubano José Lezama Lima como *neobarrocas*. Segundo Campos, Lezama Lima, em *Paradiso*, exclama pela voz do personagem José Cemí: " (...) El barroco, (que) es lo que interesa de España en América." (CAMPOS, 1977, p. 34)

Outro autor cubano citado é Severo Sarduy, com seu livro *De donde son los cantantes*, de 1967, considerado pelo crítico brasileiro como uma das mais significativas manifestações desse neobarroquismo que vê, na "*plasticidad del signo* e seu caráter de *inscripción*" (ibid., p.35), o destino da escritura. Dentre os inúmeros ensaios e artigos publicados por Haroldo de Campos nas últimas décadas, destacamos *Perlongher o neobarroso transplatino*, no caderno *Mais*, da *Folha de São Paulo*, em 1º. de julho de 2001. O trocadilho do título, segundo o crítico, procura reconfigurar o conceito de *neobarroco* para que se adeque à especial maneira de desenvolver uma escritura barroquizante, através da qual Perlongher, um dos

maiores nomes da literatura argentina recente, exercitava sua vocação lúdica para o experimento de linguagem.

Tendo em vista os inúmeros exemplos de narrativas de ficção latino-americana consideradas neobarrocas, cumpre assinalar que também na narrativa de ficção brasileira contemporânea são perceptíveis tais marcas barroquizantes. Veja-se, por exemplo, como ecos do barroco estão fortemente presentes na prosa mitopoética de Guimarães Rosa. Dois trechos do conto *São Marcos* permitem verificar o exposto:

Sim que, à parte o sentido prisco, *valia o ileso gume do vocábulo pouco visto* [Grifo nosso] e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado. (GUIMARÃES ROSA, 1972, p. 238)

No mesmo conto, durante o delírio dentro da mata, há um clímax de obsessões auditivas, de misturas de sensações do passado do cego e do percurso no meio da vegetação, que são expressas iconicamente:

(...) *Pé por pé, pé por si*. Deixarei que o caminho me escolha. Vamos! Os primeiros passos são os piores. Mãos esticadas para frente, em escudo e reconhecimento. Não. *Pé por pé, pé por si*. Um *cipó* me dá no rosto, com mão de homem....(...) *Cipós espinhentos, cipós cortinas, cipós cobras, cipós chicotes, cipós braços humanos, cipós serpentinas* _ uma cordoalha que não se acaba mais. *Pé por p...* Outra árvore que não me vê, ai!....(...) Canso-me. Vou. *Pé por pé, pé por si...Pèporpè, pèporsi...Pepp or pepp, or see...* (...) [Grifos nossos](*ibid.*, p. 252)

Observe-se, além das aliteraões que iconizam a idéia do movimento (*pé por pé*) dificultado por obstáculos (*cipós*), os jogos especulares entre **por si** / **cipó**. Veja-se, sobretudo, como o jogo com o inglês - **or see (ou ver)** , extremamente irônico em relação ao tema da cegueira, explora a materialidade da palavra em sua dimensão significativa, num processo antropofágico implicitamente alusivo ao *Tupy or not tupy* oswaldiano, em seu *Manifesto Antropófago*, de 1928. (ANDRADE apud TELES, 1983, p. 353)

Na década de 80, sintonizado aos experimentos concretistas e também à linhagem rosiana, na letra da canção *Outras palavras*, Caetano Veloso se autodenomina barroco (*Tudo bem, mas barroco como eu*). Seus versos explicitam um processo

metalingüístico de busca da palavra nova, na mistura de idiomas, nas inovações e invenções e, principalmente, na alucinante criação de neologismos da estofre final:

*Parafins gatins alphasuzs sexonhei la guerrapaz
Ouraxé palávoras driz okê kris expacial...*

Sob uma perspectiva teórico-crítica, Charles A. Perrone desenvolve o tema, no ensaio *De Gregório de Matos a Caetano Veloso e "Outras Palavras": barroquismo na música popular brasileira contemporânea*, referindo-se ao ludismo e à visualidade como elementos básicos da estética barroca. O autor analisa diversas letras da MPB, demonstrando nelas a impregnação de elementos barrocos. Refere-se aos problemas da recepção do estilo barroco, até mesmo nos dias de hoje, por parte de alguns intelectuais, e conclui:

Mas haverá menos dúvida acerca da vitalidade do barroco hoje em dia ao se verificar que até na intersecção das séries literária e musical nas duas últimas décadas no Brasil esse diálogo se escuta. Quem quiser sentir essa relação de perto, escute a mais recente gravação de Caetano Veloso, *Outras Palavras* (Phillips 6328 203, 1981, e preste atenção: Quase João Gil Bem muito bem, mas barroco como eu... (...)) (PERRONE apud ÁVILA, 1997, p. 347)

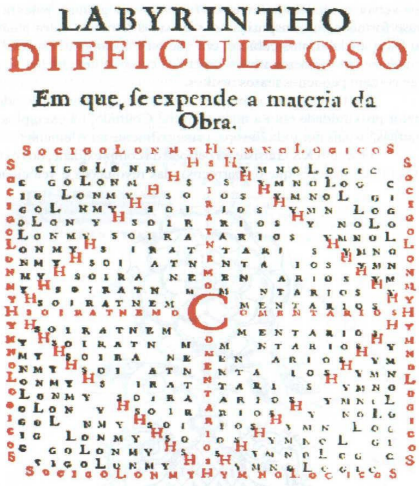
A relação do Barroco com a modernidade é também explicada por Ávila, que considera o grande teatro do mundo barroco análogo ao grande *happening* do mundo hodierno e associa Caetano Veloso a Gregório de Matos:

(...) ambos falando a mesma linguagem tropical e desmistificadora, poetas e baianos, jograis de viola ou guitarra, jogadores ambos, retomando o de hoje o *mesmo dado* [Grifo nosso] com que o outro, há trezentos anos, apostou e aparentemente perdeu - mas só aparentemente -, no mesmo jogo do revés que é o jogo de toda arte. (ÁVILA, 1980, p. 100)

Vemos a bela metáfora do autor, sugerindo que o *dado* lançado por Gregório foi apanhado por Caetano, como uma alusão ao lance de dados mallarmáico. Aliás, acreditamos ser esta a ponte encontrada por Ávila para explicar as relações da poesia barroca brasileira com as produções poéticas da modernidade.

Tendo em vista tais relações, o importante para o desenvolvimento desta tese é demonstrar como certas experiências poéticas dão continuidade, em nosso tempo, ao projeto barroco da visualidade e do movimento. Certas matrizes na linguagem

verbo-visual barroca definem algumas coordenadas estéticas consideradas centrais no sistema literário do Barroco e com as quais a moderna poesia experimental estabelece um diálogo inequívoco. Essas experiências com a visualidade exploram o verbal nas interfaces com outros sistemas sógnicos, o que confere uma feição intersemiótica identificável às produções poéticas de duas épocas distantes no tempo, mas que, sob a perspectiva estética, apresentam inúmeros pontos de intersecção. Comparemos:

 <p><i>Labirinto Cúbico, 1738, José da Assunção.</i></p>	<p>no turna noite em torno em treva turva sem contorno morte negra nó cego sono do morcego nu ma sombra que o pren dia preta letra que se torna sol</p> <p>(Poema concreto, 1957, Augusto de Campos)</p>
--	--

Texto 1 – Labyrintho Difficultoso

Sua forma quadrada não é absoluta, pelo fato de apresentar subdivisões em linhas transversais que conferem a ilusão ótica de movimento ao texto. A rigidez do quadrado, simbolicamente ligada à organização e construção é, portanto, quebrada pela inclusão de formas triangulares e de losangos, delimitados pelas fissuras percebidas no espaço deixado entre as letras. A cor vermelha é usada para delimitar a quadratura do poema e para assinalar visualmente a letra **H**, da palavra HYMNOLOGICOS que define o losango maior, que, por sua vez, é subdividido em oito triângulos. Esse losango maior é fechado, nos quatro cantos externos, por quatro triângulos divididos ao meio por uma fissura que permite, novamente, a identificação de oito formas triangulares. A simbologia do triângulo formado de letras é uma construção intersemiótica - verbal e visual – que

representa a integridade do sagrado, por um lado, mas, por poutro lado, reflete o humano, quando o triângulo está com seu vértice voltado para baixo. Dois triângulos invertidos formam o losango: representação visual do encontro entre o humano e a transcendência. No centro exato do poema é colocada a letra **C**, em tamanho bem maior que as outras letras, e em negrito.

H
S
O
I
R
A
T
N
E
M
O
H S O I R A T N E M **C** O M E N T A R I O S H
O
M
E
N
T
A
R
I
O
S
H

Observe-se a cruz formada no centro do poema, na exploração da dupla simbologia: o centro - com seu simbolismo do princípio de onde emanam todas as coisas - e a cruz , na visualização do sacrifício de Cristo.

Na composição do texto, palavras e formas geométricas, indissoluvelmente integradas, apresentam-se como uma explosão de significados, aqui indiciada pelas linhas transversais centrífugas. Há uma energia que se desprende do canto em direção às margens do texto e que parece querer ultrapassá-lo em sua força semiósica, pois sugere o movimento para fora do próprio texto - o que é comprovado pela ausência dos cantos que deveriam delimitar o quadrado, para fechá-lo. O deslocamento espacial das letras vai compor uma malha visual que permite a identificação de outros textos ocultos. Recurso típico dos labirintos cúbicos: os textos

dentro de outros textos, no jogo tipicamente barroco, que permite as leituras transversais ascendentes e descendentes, horizontais e verticais. As fissuras e as subdivisões espaciais do texto permitem que ele seja lido nas mais variadas direções, ou que cada parte seja lida separadamente, sem deixar de fazer parte de um todo.

Texto 2 – Poema concreto de Augusto de Campos.

A forma geométrica é diferente do quadrado do primeiro texto, no entanto, nesse poema concreto de forma ovular, podem ser percebidos procedimentos análogos aos verificados no poema barroco ao lado. Em primeiro lugar, as linhas curvas e as subdivisões do texto iconizam o movimento. A ilusão cinética é reforçada pela fragmentação de certas palavras, que apontam para a o vai-e-vem dos dias e noites. O uso funcional dos espaços em branco, além de contribuir para o contorno esférico do poema, aponta para novos significados de caráter espacial que, ao se integrarem aos campos semânticos explorados, multiplicam as significações possíveis e reforçam o clima antitético criado.

Observem-se as palavras *em torno* e *contorno* que contribuem tanto visualmente quanto semanticamente para “contornar” o poema. Os campos semânticos, por sua vez, são trabalhados fonicamente, com a exploração dos constituintes icônicos das vogais fechadas para reforçar a idéia da escuridão em: *noite, torno, contorno, sono, turva, cego, morcego, nu*. A idéia da morte – uma enorme dificuldade – é sugerida pelos trava-língua: *treva, negra, sombra, prendia, preta, letra*.

Os dois versos centrais do poema apresentam uma distribuição espacial das palavras - semanticamente vinculadas ao tema da noite entendida como morte - que permite a leitura em diversas direções. É uma construção diagramática em sua essência, como assinalamos abaixo:

<u>morte</u>	<i>negra</i>	<i>nó</i>	<u>cego</u>
<i>sono</i>	<i>do</i>	<u>morcego</u>	<i>nu</i>

Inúmeras combinações das palavras vão gerando novos sentidos, como que amarrados naquele “*nó cego*” que metaforiza a “*morte negra*” – tão insolúvel quanto um nó cego, tão incompreensível quanto o sono do morcego nu/ma sombra/ à noite. A fragmentação da palavra *nu/ma* remete ao duplo sentido, a pelo menos, duas

leituras diferente. O mesmo ocorre com a fragmentação do vocábulo **pren/dia**, possibilitando o aparecimento do vocábulo **dia**, que se desprende da sombra da noite para que possa surgir o **sol**.

Assim como o labirinto cúbico, o poema concreto apresenta diversas trilhas, diversos caminhos possíveis à leitura. São microtextos inseridos no texto do poema, onde palavras e formas visuais integradas vão se movimentando até a explosão do **sol**, no momento em que o **dia** se liberta das sombras que o prendiam. Nesse sentido, o poema iconiza uma possibilidade de renascimento, de libertação do nó cego da morte – leitura que se torna possível se atentarmos para o movimento circular que as letras e as fissuras entre as palavras conferem ao poema. Nesse caso, os jogos antitéticos morte/vida // noite/dia estariam circunscritos ao giro do sol, na imagem do tempo cíclico.

De forma análoga ao texto barroco, as subdivisões espaciais do texto possibilitam a leitura de partes isoladas – por exemplo: *em/ turva/ morte/ sono* ou *noite/ treva/ contorno/ cego/ nu* -, mas que se integram no macrossigno que é o poema.

Enfatizamos que a espacialidade barroca é dinâmica, em constante transformação. Produz a ilusão de corpos em movimento, com seu jogo de luz e sombra, de formas que se expandem por elipse, numa espécie de impulso alegórico que aparece também na arte da segunda metade do século XX. É curioso lembrar, também, que tanto os poetas barrocos como os poetas experimentais foram acusados de praticar o jogo pelo jogo, por mera brincadeira, por alienação. No entanto, esses artistas não se alienam ao jogar, pelo contrário, fazem do jogo o seu instrumento de rebeldia, uma forma de libertação. “Assim, o jogar criativamente através da artificialização, da paródia, de um sistema cognitivo e representativo intersemiótico, é o gume mais afiado do diálogo entre o Barroco e a Poesia Experimental.”(GOMES, 1998, p.206)

Nelson Brissac Peixoto entende que a arte barroca é a arte do movimento, caracterizada por um olhar anamórfico, por uma reviravolta do olhar que prenuncia a visão ambulante contemporânea. A anamorfose, que é um modo de extensão da potência ocular, inverte a perspectiva, o que resulta numa figura aumentada e deformada. Segundo o autor,

(...) o movimento que transforma o ponto em linha estabelece conexões que vão além de uma simples relação entre duas coisas, determinando o lugar onde elas ganham velocidade. No tecido textual, o movimento corresponde à conjunção "e...e...e"; é algo que acontece entre os elementos, mas que não se reduz aos seus termos. Diferente da lógica binária é uma justaposição ilimitada de conjuntos. (PEIXOTO apud PARENTE, 1996, p.240)

Vejamos, num quadro do pintor barroco Rubens, o modo como as conexões entre os elementos instauram uma dinâmica vertiginosa que se concentra na figura monstruosa no meio da composição e que, simultaneamente, parece saltar aos olhos do espectador.



(Caçada de hipopótamo e crocodilo. Peter Paulus Rubens- 1615-1616.

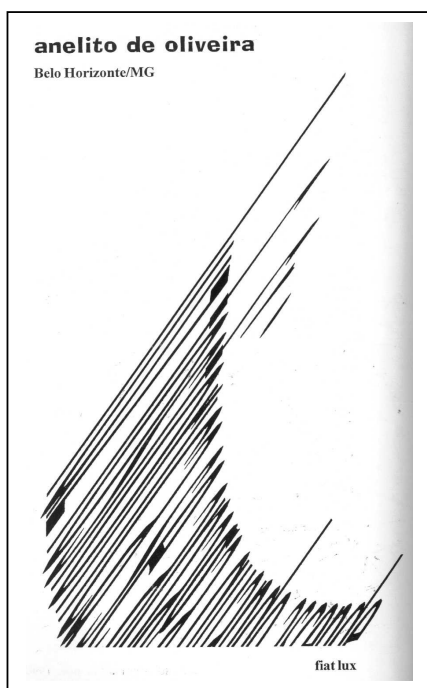
Óleo sobre tela. 248x32cm. Alte Pinakothek. Munich)

Observe-se que a imagem é *cortada*, ou seja, as margens do quadro interrompem as figuras – o que sugere uma continuidade para além das molduras. A sugestão visual de movimento descendente parece puxar o conjunto para baixo, em direção à figura humana (incompleta) caída em direção à lateral direita inferior, o que lembra os efeitos anamórficos ligados à *trompe l'oeil*.

Os efeitos vertiginosos, provocados pela sugestão do movimento descendente ou centrípeto, tão comuns na pintura barroca, são bastante explorados na poesia visual impressa da atualidade, e, mais ainda, na poesia que se mostra nas telas.

Apresentamos, abaixo, um poema contemporâneo que exemplifica como a anamorfose pode imprimir uma dinâmica vertiginosa ao texto poético. Praticamente ilegível, o poema *FIAT LUX* comunica, acima de tudo a sua forma, como se fosse uma

queda de setas/letras da direita para a esquerda, onde se amontoam. A parte superior do amontoado de letras tem a forma de um semicírculo, do qual saem sete linhas retas transversais descendentes - como se ainda estivessem caindo, com atraso em relação aos demais elementos sígnicos. O efeito de ilusão de ótica é inquietante, perturba o olhar do leitor.



(FIAT LUX. Anelito de Oliveira.1999)

As cinco linhas superiores vão diminuindo gradativamente de tamanho e, após um espaço central livre, surgem abaixo as duas linhas restantes, de igual tamanho. Visualmente destacam-se a segunda e a terceira linhas porque apresentam um detalhe na ponta que iconiza uma flecha. Nesse caso, a sugestão visual é oposta ao movimento ascendente – os dois ícones das flechas parecem puxar o restante do conjunto para cima. Na lateral esquerda e na parte inferior, existe uma linha imaginária que interrompe o movimento, formando um canto vivo. A linha inferior, além de interromper, corta as próprias letras, ou seja, corta a informação verbal pela metade: “... *quando acende*”.

Textos poéticos como o apresentado acima, que não são raros na atualidade, estabelecem uma ponte com a visão anamórfica e ambulante da estética barroca. É o que observa Peixoto, ao estabelecer uma interessante relação entre o movimento na arte barroca e as imagens da arte contemporânea: “São múltiplos fluxos, em permanente devir. (...) Trata-se de uma transição porque, no barroco (...)”

tudo escoa e verte em outra coisa, todo intervalo é lugar de um novo desdobramento.” (PEIXOTO apud PARENTE ,1996, p. 239)

Desse movimento em dobras surgem novas relações entre as imagens, das quais emerge outra concepção do espaço e do tempo



(O êxtase de Santa Teresa. Gianlorenzo Bernini. 1645-52. Mármore.
Tamanho natural. Capela Cornaro, Santa Maria della Vittoria. Roma)



Apolo e Daphne. Gianlorenzo Bernini. 1622- 1625. Mármore.
Alt. 243 cm. Galleria Borghese. Roma)

.Vemos que a dinâmica do movimento, captada na transversalidade, aparece magnificamente expressa nas obras escultóricas de Bernini, acima.

Observe-se a *linha invisível* que vai da mão do anjo, no canto superior esquerdo ao pé da santa, no canto inferior direito, ou ainda as linhas diagonais ascendentes que poderiam ser traçadas para ligar braços e pernas da segunda escultura. Podemos identificar ,nessas linhas de força que movimentam as esculturas barrocas, aquilo que Peixoto vê como a total correspondência entre os fluxos cinéticos nas imagens: “É um espaço que se percebe tanto na matemática quanto no universo dos objetos fractais, na música e na arte moderna (com suas linhas que passam entre os pontos, as figuras e os contornos)”, explica o autor. Desse modo, na arte barroca, a permanente interação faz com que uma coisa exprima e reflita a outra, “em total correspondência”. Entretanto, essa função operatória não remete a uma essência. “É o mesmo dispositivo que, centrado nos processos eletrônicos, agencia as imagens contemporâneas”. (idem ibidem)

Quem aprofunda os estudos sobre o assunto é a pesquisadora anglo-lusitana Ana Hatherly, ao apresentar as bases teóricas do que ela chama de uma *arqueologia da poesia experimental*, ou seja, a demonstração de uma tradição de poesia verbo-visual em Portugal, juntamente com uma preciosa antologia de textos visuais do século XVII e XVIII. A autora ressalta que, embora ignorada por muito tempo, existe “(...) entre as obras dos poetas maneiristas e barrocos e a dos de vanguarda da 2ª. metade de nosso século, perturbantes paralelos estéticos e ideológicos.” (HATHERLY, 1983, p. 13)

Demonstrando a contemporaneidade da poesia barroca, a obra veio desafiar a crítica a mudar de perspectiva e a relativizar conclusões preconceituosas em seus critérios de julgamento, exegese e avaliação da poesia barroca, permitindo que se estabelecesse um diálogo crítico-criativo com a moderna poesia de caráter visualizante.

Na verdade, até mesmo Vitor Manuel de Aguiar e Silva, o maior pesquisador português do assunto, não consegue livrar-se de uma visão limitada, para não dizer desabonadora, das implicações das tendências barrocas na história das formas da poesia, em seu livro *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa* (1971), muito embora, a partir da 8ª. edição de sua *Teoria da Literatura* (1988), o autor faça a revisão de alguns conceitos negativos sobre o estilo, expressos nas edições anteriores. Diz ele:

Nas duas últimas décadas, os estudos sobre o barroco nas diferentes literaturas nacionais têm-se acumulado continuamente. Muitas dúvidas e incertezas subsistem, mas uma grande zona das letras européias, até há pouco desprezada e esquecida, foi definitivamente recuperada para o convívio com a inteligência e a sensibilidade do homem do nosso tempo. (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 449)

Quando o engenho se sobrepõe à arte, a ruptura do equilíbrio clássico apresenta-se no Barroco como o predomínio da *techne*, ou seja, da técnica e do labor na produção poética - o que se verifica nos mecanismos que levam ao discurso engenhoso, aos labirintos conceituais e formais, aos anagramas e às inovações técnicas e estilísticas, predominantemente lúdicas, que se dirigem ao olhar mais do que à audição. É o caso da capa do códice nº. 3.576, de Gregório de Matos, que se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa, na Coleção Fundo Geral, citada por Ana Hatherly (<http://bnd.bn.pt/>)



(Capa do códice. Gregório de Matos, século XVII
Coleção Fundo Geral Biblioteca Nacional de Lisboa.)

Observe-se que a capa do manuscrito que reúne as obras do poeta baiano apresenta uma distribuição de elementos muito similar ao quadro de Rubens, mostrado abaixo. O acúmulo de elementos que circundam a imagem central é análogo nas duas obras.



(Madona em uma guirlanda de flores. Peter Paulus Rubens, 1616.
Óleo sobre carvalho. 185x109.8. Alte Pinakothek. Munich)

Tanto no quadro como na capa do códice, verifica-se a busca do efeito do deslumbramento do olhar – um tipo de experiência da visualidade que vai fazer com que o poeta barroco explore as múltiplas dimensões do verbal iconizado. Quando o verbal, além do sonoro, conjuga-se ao visual, percebe-se o hibridismo como configurador do procedimento compositivo barroco. Na retórica da época, existe uma figura importante, uma espécie de metáfora - a *hipotipose*-, definida por Maria Lucília Pires como figura engenhosa que põe sob os olhos, com viveza, as coisas apresentadas.

Essa figura (...) consiste precisamente na utilização de processos capazes de impor o objeto descrito à visão do leitor, de lhe dar a impressão de visualizar o que lê. É certo que se trata apenas de uma impressão de leitura (...) Mas o texto pode tentar aproximar-se de outros sistemas de signos (...) (PIRES, 1988, p.28)

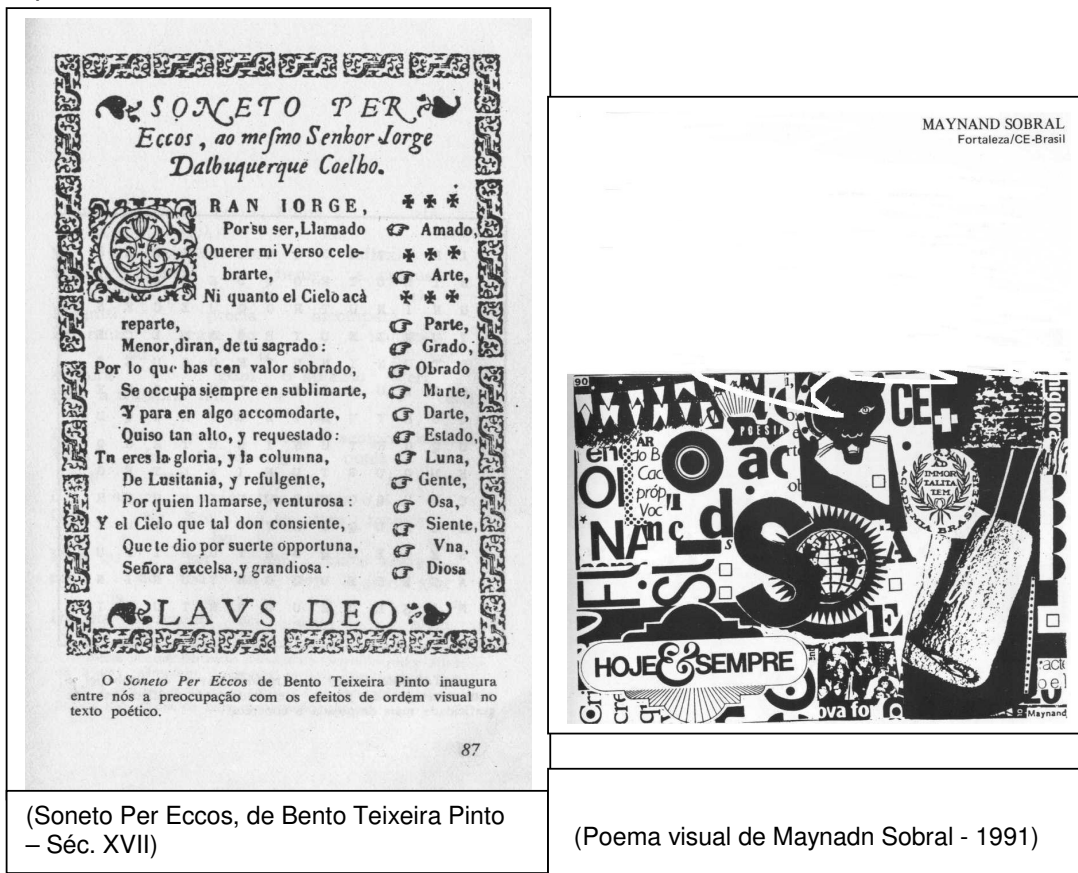
Essa característica, a nosso ver, é fulcral para o relacionamento da estética barroca com a atualidade, uma vez que o caráter intersemiótico é a marca mais relevante da poesia barroca, na qual o signo verbal é trabalhado nas interfaces com outros códigos. Observe-se que, assim como no Barroco, os textos experimentais do século XX apostam em um gosto da descoberta e da percepção inesperadas. O jogo lingüístico torna-se intelectual. A qualidade desse exercício de reflexão comprova-se, sobretudo, em sua capacidade de reter a atenção e ocupar o pensamento do espectador/leitor, durante o máximo de tempo. Evidencia-se, portanto, desde então, a tendência da arte moderna de tornar o consumidor produtivo, ou seja, de oferecer-lhe elementos que só através de sua atividade se realizam como obras de arte.

Percebemos que, em termos de visualidade, alguns procedimentos análogos podem ser verificados, tanto no barroco como no experimentalismo:

- A distribuição não linear dos signos verbais na página;
- a utilização de diferentes tipos gráficos;
- a sintaxe desmembrada, origem da fragmentação da poética experimental;
- a exploração das formas geométricas;
- os arabescos caligráficos;
- as estruturas anagramáticas;
- as estruturas labirínticas;

- os apelos às ilusões de ótica.

Para demonstrar as similaridades visuais, colocamos, lado a lado, dois poemas das duas épocas, com o fito de tecer comentários relativos às respectivas propostas estéticas.



Poema 1

De certa forma, esse tipo de texto barroco, enquanto artifício laborioso, remete às iluminuras medievais, por seu caráter pluriforme que integra a moldura, as ilustrações e as formas cursivas entrelaçadas; por outro lado, a construção do poema antecipa a poesia intersemiótica da modernidade, por abranger múltiplas instâncias de leitura. O olhar do leitor, como nos poemas visuais da atualidade, é convidado a efetuar movimentos em todas as direções, sem ponto de entrada ou saída: simultaneidade e polifonia *avant la lettre*. Segundo Affonso Ávila este soneto “inaugura entre nós a preocupação com os efeitos de ordem visual no texto poético.” (ÁVILA, 1980, p. 87)

Poema 2 –

O poema atual, por sua vez, apesar de algumas semelhanças formais com o poema barroco, é bem mais radical, ligando-se também à tradição do ornamento

concebido como uma forma integrada e impossível de ser separada da forma do objeto. Os signos verbais e seus fragmentos apresentam-se indissociavelmente ligados a sinais de pontuação e a diversas figuras – algumas emblemáticas. Alguns vocábulos destacam-se, emoldurados: HOJE & SEMPRE; ACADEMIA BRASILEIRA /AD IMMOR/TALITA/TEM. Acima e à esquerda, a palavra POESIA - em branco, dentro de uma seta negra – aponta (indicia) uma direção de leitura. Outras sílabas e letras podem ser (entre)vistas, porém, a proposta é realmente trabalhar com as sugestões das associações possíveis entre o verbal e o icônico.

No ensaio *A transleitura da modernidade*, Rosse Marye Bernardi apresenta um corte sincrônico sobre o *corpus* da Literatura Brasileira, relacionando dois poetas separados por mais de três séculos, mas que, sob a perspectiva estética podem ser considerados contemporâneos: Gregório de Matos e Oswald de Andrade. A autora salienta que, muitas vezes, nos poemas de Gregório, “(...) a própria *disposição gráfica das palavras* [Grifo nosso] vai montando um verdadeiro ideograma da realidade,(...) “(BERNARDI, apud COSTA,1982, p. 74)

Desse modo, no conjunto, os versos do poeta baiano “se combinam e se integram como uma letra da maior modernidade, projetando uma evidente ligação estilística entre o barroco e a arte moderna.” (ibid., p.77) O jogo da linguagem e a armação cruzada, quiasmática, fortalecem as oposições internas dos ritmos e das pausas gráficas, o que vai compor verdadeiros diagramas poéticos.

O poeta obriga o leitor de seus poemas a um duplo trabalho de ver e ouvir, uma vez que visualmente pratica o ludismo na exploração da virtualidade dos caracteres, criando verdadeiras ilhas visuais que a experimentação tipográfica reverte em elementos estruturais da escrita literária, como matéria de proposição plástica.

(...) embora a compreensão do fazer poético como operação analógica, do poema como diagrama, seja uma característica da poesia contemporânea, cremos ter demonstrado que pelo menos uma parte da obra poética de Gregório de Matos desafia qualquer leitura que não leve em consideração o material e os procedimentos utilizados. E é nesta quase antecipação da compreensão do texto como analógico, que vamos encontrar a sua atualidade, a se projetar na sempre renovada modernidade de Oswald de Andrade.(ibid., p.81)

Referindo-se a ambos como *poetas-inventores*, a autora percebe que a crítica implícita em seus poemas valoriza-se pelo trabalho caracteristicamente formal.

Tendo em vista todas as opiniões críticas acima expostas, acreditamos que os ecos do barroco fazem com que o poeta transforme-se num configurador de mensagens poéticas, a partir da tomada de consciência das virtualidades dos elementos visuais presentes no signo verbal. Desse modo, código verbal e espacialidade se completam quando a linguagem poética é enriquecida, num processo originário do Barroco, com a exploração dos recursos tipográficos, com o aproveitamento do espaço em branco e pela própria disposição dos caracteres impressos na página.

Um poema de Josely Vianna Baptista revela-se um interessante exemplo das relações sincrônicas que podem ser estabelecidas entre as duas épocas tão distantes no tempo e tão próximas no que tange às propostas poéticas. É curioso observar que a apresentação do livro AR, de onde foi retirado o poema abaixo, é feita por Néstor Perlongher, poeta argentino falecido recentemente e que, por sua vez, foi considerado por Haroldo de Campos como o principal representante do neobarroco portenho. (CAMPOS, 2001, p.19)

Acreditamos que, lado a lado, os dois poemas podem ser melhor apreciados não só no que tange à sua forma, mas também à similaridade dos processos compositivos que, inscritos na rigidez do quadrado, remetem à simbologia da busca de um princípio de ordem.

INUTROQUECESAR
NINUTROQUECESA
UNINUTROQUECES
TUNINUTROQUECE
RTUNINUTROQUEC
ORTUNINUTROQUE
QORTUNINUTROQU
UQORTUNINUTROQ
EUQORTUNINUTRO
CQUORTUNINUTR
ECUQORTUNINUT
SECEUQORTUNINU
ASECEUQORTUNIN
RASECEUQORTUNI

(LABIRINTO BAROCO. Anastácio
Ayres de Penhafei- 1724)

DE PESSOA A PESSOA

*o que em mim sente está
pensando o que em mim p
ensa está passando o qu
e em mim passa está men
tindo o que em mim ment
e está fingindo o que e
m mim finge está esfing
e o que me esfinge est
á cifrando o que em mim
cifra está criando o que
e se cria está amando o
que em mim ama está sab
endo o que em mim sabe
está ficando o que em
mim fica está estando*

(Poema. Josely Vianna Baptista –1991)

No conhecido labirinto barroco acima (texto 1), o trabalho é composto unicamente por uma frase, de caráter anagramático e que forma um cubo. Esta figura geométrica aponta para o equilíbrio e a estabilidade. No entanto, um olhar mais cuidadoso percebe linhas descendentes e ascendentes indicadas pela letra **I**, cuja disposição permite visualizar formas triangulares, com sua simbologia da relação perfeita, sendo a imagem da própria divindade. A única frase em latim - IN UTROQUE CESAR – pode ser lida em todas as direções. José Fernandes explica que, neste poema, dedicado ao Vice-Rei Vasco Fernandes César Meneses,

(...) de todos os lados e direções que se proceder a leitura, se defronta com quatorze letras. (...) A simbologia da regência do quatorze nos leva a inferir que a unidade mantenedora do poder não compreende um ser governante voltado só para si, mas para a totalidade dos governados. (FERNANDES, 1996, p. 61)

Em alguns labirintos barrocos existe uma figura geométrica formada com letras maiores ou em cores, geralmente um losango, no meio do qual fica uma letra escrita num tipo maior ainda que funciona como o centro irradiador das linhas de leitura da obra.

No poema da poeta curitibana (texto 2), percebe-se claramente a escritura labiríntica que explora a espacialidade e as ressonâncias vocabulares de cunho barroquizante, encontradas no texto 1, lado a lado com a exatidão concreta. Embora a forma cúbica seja a mesma, a obra não explora evidentemente toda a complexidade simbólica dos labirintos barrocos. O processo de ampliação contínua das frases, que vão gerando outras frases por reverberações semânticas ou sonoras consegue criar o movimento dentro da forma geométrica estática do cubo. A expressão “*o que em mim*” aparece grafada em itálico, funcionando assim como uma espécie de refrão, o que imprime uma dinâmica visual específica ao poema. A referência ao enigma do texto e a uma escrita cifrada está concentrada nas frases/versos centrais:

e está fingindo o que e
m mim finge está esfing
e o que me esfinge est
á cifrando o que em mim

cifra *está criando o qu*

Diversos jogos semânticos, neologismos e figuras similares, encontram-se nessa espécie de letreiro rolante que iconiza a idéia da fugacidade do tempo: *está passando/ passa/ ficando/ fica e estando*. Tal construção remete a um dos simbolismos do labirinto barroco: a materialização das limitações do ser humano. O poeta argentino Néstor Perlongher, na apresentação do citado livro, ao referir-se aos meandros misteriosos da obra de Josely Baptista, segundo ele, escrita num estilo *barroconcreto ou combarroco*, assinala:

Neon-barroco, neon-concreto: o mérito desses poemas não passa apenas por revelar, embelezar, ornamentar este harmonioso tour de force entre os dois grandes estilos tropicais (...) incorpora ao barroco os experimentos concretistas, faz os concretismo descrever (dobrar-se) às paixões do claro-escuro barroco. (PERLONGHER apud BAPTISTA, 1991, p.2)

A esse respeito, cumpre ressaltar que Haroldo de Campos vem, há anos, resgatando a presença do barroco na literatura brasileira, em diversos textos fundamentais para a compreensão de um percurso inventivo na poesia brasileira e para a consideração de certos aspectos da própria poesia concreta brasileira do ângulo de um neobarroquismo.⁴

A partir da década de 70, Ernesto de Melo e Castro poeta e teórico português, começa a tratar do tema em textos dispersos, pois tais relações são importantes para o conceito de *infopoesia* que o poeta português vem a desenvolver nos anos seguintes – uma poesia feita em computador, que será estudada no capítulo III, quando estaremos tratando das poéticas tecnológicas.

Melo e Castro tem destacado a relevância de se utilizar, com rigor, a estética barroca para caracterizar a poesia mais recente que se produziu e ainda se produz em Portugal. (MELO E CASTRO, 1993, p. 268) Ao indicar “as aflorações susceptíveis de serem consideradas barrocas na poesia publicada desde o meio da década de 50” (idem *ibidem*), o crítico desenvolve propostas de entendimento teórico da questão “à luz das características textuais dessa mesma poesia, projetando-as

⁴ Consideramos importante ler também, seus textos mais antigos como: *A poesia concreta e a realidade nacional*, publicado na Revista *Tendência*, nº. 4, em 1962 e *A obra de arte aberta*, de 1965, que consta do livro *Teoria da Poesia Concreta - ensaios nos quais o autor demonstra ser um dos primeiros críticos brasileiros a tratar do resgate da estética barroca sob um prisma renovador*.

até à sua vigência numa perspectiva finissecular atual".(idem *ibidem* Seus mais recentes estudos referem-se ao *surto barroco experimental de 60* como uma manifestação criativa e dinâmica, em que as formas se multiplicam e os materiais se valorizam como redefinidores do espaço e do tempo, diante de um mundo em transformação, que questiona os valores fixos e procura as relações probabilísticas e abertas.

Por outro lado, o autor assinala que, diante do materialismo lingüístico e do fragmentarismo perceptivo desse discurso necessariamente corrosivo em relação ao modelo clássico "só um esforço tentativo e experimental poderá provocar relações inteligentes e sensíveis entre os elementos morfológicos da escrita, para que ela se transforme num discurso outro".(ibid., p. 271) Para ele, tal discurso necessariamente se apresentará corrosivo em relação aos métodos convencionais de leitura. Referindo-se à leitura da poesia atual como destrutiva, porque revela a perversidade de todo um processo criativo tomado pelos seus "valores de negatividade em relação ao contexto do sistema burguês de entendimento e comunicação"(ibid., p. 271); Melo e Castro entende, entretanto, que essa negatividade é obviamente positiva, se considerada num nível dialético de entendimento.

Em seu ensaio *As Fontes, as Nuvens e o Caos – Notas sobre Barroco, Neobarroco e Metabarroco na Poesia Portuguesa da Segunda Metade do Século XX*, ao explicar a recontextualização do estilo barroco na contemporaneidade, o autor distingue três fases da atual poesia portuguesa: um barroco intuitivo, um barroco construtivo e um barroco crítico-teórico ou metabarroco.

- a) A poesia do *barroco intuitivo*, produzida em meados dos anos 50, caracteriza-se por um tratamento específico da linguagem, a saber :

(...) uma maneira *sui generis* de produzir metáforas. Uma articulação não imediatamente descritiva; uma enunciação que denotava um distanciamento do sujeito lírico; um dar ao texto a autonomia que ele, como texto, exigia; uma opacidade imagística que criava uma atmosfera encantatória na leitura, mas que pouco tinha a ver com o automatismo onírico dos surrealistas; (ibid., p. 272)

Além das características acima, o autor elenca mais quatro, que destacamos abaixo, por considerá-las bastante adequadas para a compreensão do que se pode considerar como poesia neobarroca no Brasil. São elas:

- uma sensibilidade mais visual que conceitual;
- uma relação mais sensual que ideológica com a escrita;
- um gosto pela invenção e pelo além do comum;
- um novo rigor na concepção da estrutura do poema.

Entendemos serem esses os traços definidores de boa parte da chamada poesia brasileira de invenção - ligada às propostas da poesia concreta; e, também perceptíveis na poesia experimental mais recente - identificada a uma maneira barroca de conceber a criação poética.

b) O chamado *barroco construtivo*, por sua vez, segundo Melo e Castro, organiza-se em torno dos *Cadernos de Poesia Experimental* (1964 e 1966). Seu desejo interdisciplinar manifesta-se nas alianças com músicos e pintores, nos *happenings* e nas exposições de poesia visual. O autor especifica algumas funções textuais, que seriam típicas desse neobarroco: “paralelismo, signo, símbolo e cabala, metáfora, oxímoro, ambigüidade, numerologia, poesiaprogramática, palavra erótica, lúcido e lúdico” (ibid., p. 284) salientando seu caráter experimental. Obviamente, estão aí referidos os procedimentos estilísticos barrocos, porém recontextualizados, em uma “cultura marginal, contestatária e renovadora, procurando a utilização dos novos meios de comunicação massiva e fazendo sobre eles uma reflexão construtiva”, como explica o crítico. (ibid., p. 284)

Observe-se como se tornam evidentes as associações com as práticas poéticas brasileiras da mesma época, principalmente com as propostas e realizações tropicalistas do final da década de 60. Além disso, consideramos relevante verificar como Melo e Castro identifica o neobarroco construtivo português com a fundamentação teórica do *Plano Piloto da Poesia Concreta* e com o conceito de construtivismo poético, ambos desenvolvidos no Brasil e que, segundo o autor, serviram de base para a aventura da construção da ruptura, necessária à poesia portuguesa da época.

c) O *metabarroco* ou *barroco crítico-teórico*, segundo o autor, seria o responsável pelo “fim visual do século XX”. (ibid., p. 294) Após apresentar uma série de exemplos de poemas nos quais “a comunicação visual adquire uma renovada capacidade de inquietar”(ibid. , p. 284), com a ajuda de uma *lúdica lucidez*, o autor desenvolve suas reflexões sobre o tema e efetua um levantamento de subsídios teóricos para tratar da videopoesia. Para ele, diante do uso poético das imagens visuais sintéticas e coloridas, geradas eletronicamente, o desafio da poesia, neste fim visual do século XX, encontra-se na apropriação dos meios *high tech* de produção de imagens.

A criação de uma infopoesia, uma videopoesia e uma holopoesia é uma parte desse desafio, no prosseguimento da pesquisa dos suportes e dos meios que a poesia visual tem sido até agora.(...) Trabalhar com meios desmaterializados, que são a própria energia luminosa, criando padrões de percepção colorida que de outro modo não poderão ser produzidos e que têm a sua sintaxe própria: sintaxe que é tarefa do poeta inventar e desenvolver, isto, estou certo, é o desafio mais fascinante da atual poesia visual. (ibid.,p.298-9)

As palavras do poeta, bem como os textos poéticos que ele apresenta e comenta a seguir, apontam para uma “festa barroca na aurora do século XXI” (ibid., p. 307-8); uma festa em que o impulso lúdico e a consciência das deslocções do espaço e do tempo somam-se ao “rigor fragmentário/multiplicativo presente tanto na natureza como nas construções artificiosas do barroco”. (ibid., p.301)

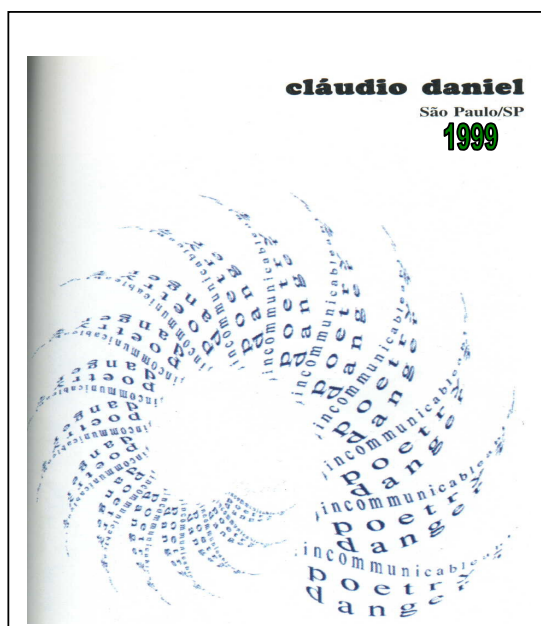
Assim como os diversos críticos acima citados, Ferreira Gullar – um poeta brasileiro que transita com segurança na crítica das artes plásticas, em seu ensaio *Barroco: Olhar e Vertigem* (GULLAR apud NOVAES, 1990, p. 217-224), tece considerações sobre o estilo de época como um momento importante dentro da história da visualidade, porque instaura um novo modo de olhar que altera toda a configuração espacial. Segundo Gullar,

(...) no Barroco há uma retórica, porque ela é essencialmente uma arte retórica, e há uma exploração do *trompe-l'oeil*, quer dizer, da ilusão de ótica, que conduz ao delírio e à vertigem e conseqüentemente à ilusão. (ibid., p.220)

Nesse sentido, cremos que, além de lembrar que o termo barroco voltou a circular fortemente nos meios artísticos na segunda metade do século XX, é importante

notar que muitos poemas visuais publicados recentemente tentam a exploração do *trompe-l'oeil*, com interessantes resultados. São poemas que nos parecem *prontos* para darem o salto para as telas, ávidos por novos suportes, além da página impressa.

Colhido dentre muitos outros poemas formalmente similares, publicados recentemente, o exemplo abaixo demonstra que, ao estimularem a ilusão de ótica, os poetas tentam captar, na verdade, a essência do movimento em si.



O poeta opta pela língua inglesa para compor seu dinâmico poema, sendo que a própria opção já produz um primeiro estranhamento, que é enfatizado pela carga semântica dos vocábulos repetidos até o fundo do fundo do redemoinho visualizado: *danger / poetry / incommunicable art*. Ao tematizar a incomunicabilidade de uma arte poética que apresenta as palavras “girando na página”, o autor explora ostensivamente a sugestão do movimento centrífugo, como o de um torvelinho. Os recursos tipográficos permitem jogar com diferentes tamanhos de letras, na curvatura das linhas espiraladas que parecem “sugar” o olhar do leitor, à medida que as palavras vão diminuindo em direção ao fundo, ao epicentro desse vertiginoso poema.

Nada mais barroco, poderíamos dizer, lembrando Heinrich Wölfflin que, em 1915, definiu as coordenadas do estilo barroco em oposição à estética renascentista: a exploração da visão pictórica (não linear), da profundidade, da multiplicidade, da forma aberta e da clareza relativa. Ao mesmo tempo, nada mais pós-moderno do que este

poema, em sua exploração da sincronia, da simultaneidade, do fascínio e da sedução do movimento vertiginoso. É um poema visual que prepara o salto para o movimento nas telas, o que, aliás, tem se revelado a maior aspiração das poéticas da visualidade, desde suas fases embrionárias.

1.2.2. Mallarmé e o surgimento da lírica moderna

Querer pensar a questão da arte do século XX sob uma perspectiva original seria, no mínimo, ingênuo. A qualquer estudioso da poesia moderna impõem-se, de início, dois nomes a serem considerados: Baudelaire e Mallarmé. São do primeiro, os textos fundadores do conceito de modernidade, decorrentes de suas perambulações crítico-criativas numa Paris alegórica e que o conduzem ao âmago das temáticas fundamentais para o artista moderno. Além disso, com o cultivo das imagens raras e com o poema *CORRESPONDENCES*, Baudelaire é saudado pelos poetas posteriores como pedra-de-toque e origem do Simbolismo. Embora reconheçamos que a relevância do que foi proposto, mais de 100 anos atrás, em seus textos críticos e poemas, por Charles Baudelaire, um estudo da poética do autor foge aos propósitos deste trabalho.

Entendemos que Stephane Mallarmé, por sua vez, realiza seu percurso na linguagem fazendo do espaço do poema o espaço de um jogo que recupera, em certo sentido, o impulso lúdico que regia a poética barroca. Ao propor a fragmentação da frase e dos vocábulos, a descontinuidade em lugar da ligação, a justaposição em lugar da conjugação dos elementos, o poeta francês aponta o caminho para que, na poesia moderna, as palavras deixem de falar por meio de relações gramaticais e passem a irradiar por si mesmas as múltiplas possibilidades significativas.

Como este trabalho está direcionado para a leitura do poema visto como apreensão de uma temporalidade específica em busca do movimento, efetuiremos aqui uma retomada teórica das propostas de Mallarmé, que fazem do final do século XIX o segundo momento decisivo na trajetória das poéticas visuais no texto impresso. Inaugurada no Barroco, essa trajetória visualizante vincula-se a uma tradição de *nadar contra a corrente*, porque exige uma *leitura/visão* que não se

atenha unicamente à relação entre som e significado na linearidade dos versos metrificados e rimados.

Acreditamos que o poeta francês, ao jogar seus *dados/palavras* na página em branco, buscava um efeito que conduzisse o movimento do olhar do leitor. Trata-se de um movimento dialético, regido pelo conflito entre a linearidade da seqüência verbal e a simultaneidade dos signos verbais na página impressa. Em decorrência, por força da visualidade, que transforma os signos da poesia em signos intercambiantes entre o verbal e o icônico, o poema passa a solicitar uma leitura não-linear e, portanto, desautomatizada. Essa é a grande revolução na linguagem da poesia mallarmáica, ao explorar a materialidade da palavra no espaço da página em branco - tendência visualizante que passou a se afirmar, sucessivamente, nas manifestações poéticas posteriores.

Sabe-se que o poeta francês tem sido a figura que serve freqüentemente de definição para a modernidade literária. (FRIEDRICH, 1974) Boa parte da crítica acredita que dele descendem as poéticas que têm a pureza essencial do poema como o mais importante atributo estético. *UN COUP DE DÈS* é um poema apresentado como uma constelação tipográfica disposta sobre o branco da página, como se as palavras viessem interromper e ao mesmo tempo assinalar a presença dessa brancura. É desse ângulo de visão que entendemos que as palavras *lançadas* sobre o branco da página vão espacializar o texto poético, fazendo apelo à simultaneidade da visão e à sucessividade da palavra. Assim sendo, o jogo com as palavras (o *lance de dados*) representa também um jogo de ilusionismo com a verdade, vindo confirmar a proposta formal, tanto da poesia moderna quanto do pensamento moderno sobre a poesia, como se observa no fragmento abaixo:

LE NOMBRE

EXISTÂT -IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂ-IL

sourdant que nié et clos quand apparu

enfin

par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

aux écumes originelles

naguères d'où sursauta son délire jusqu'à à une cime

flétrie

par la neutralité identique du gouffre

(Fragmento de *UN COUP DE DÈS* – Mallarmé. 1897)

Vê-se que a forma dada ao poema foge inteiramente ao convencional, explicitando a concepção do poeta sobre a lírica como atividades lúdica de resistência e como um compromisso com uma linguagem em permanente tensão, a exprimir a insatisfação moderna diante da sociedade comercializada. Enfatizamos como a modernidade de Mallarmé aparece ostensivamente no tratamento dado à linguagem: desintegração da frase em fragmentos justapostos, nenhum sinal de pontuação, ruptura de relações gramaticais, descontinuidade, exploração das maiúsculas com tamanhos diferentes, jogo das maiúsculas com as minúsculas. Todos esses recursos inovadores são usados para expressar a simultaneidade extratemporal.

É interessante notar como o poeta explora as relações isomórficas entre as palavras e sua disposição gráfica, fazendo com que o impacto visual corresponda aos significados. Por exemplo, no texto acima temos:

hallucination éparse (*alucinação dispersa*)

profusion répandue (profusão espargida)

Nesse primeiro fragmento, as palavras têm seu significado enfatizado na área do figurativo que imita o movimento por elas sugerido, ou seja, ao dispersar e espargir os vocábulos e segmentos do verso, o poeta rompe completamente com a versificação tradicional.

O segundo fragmento, por sua vez, inicia-se com *choit* (cai, sucumbe) e termina com *grouffre* (abismo), operando-se, portanto, uma topografia da significação que procura iconizar o verbalizado. Desse modo, o ritmo do poema passa a ser acionado pelo processo icônico e o poeta francês realiza uma prática poética de caráter intersemiótico, que antecipa, sem sombra de dúvida, a poesia visual do século XX.

Décio Pignatari, no livro *Semiótica e Literatura*, observa que o poema *UN COUP DE DÈS* é composto de massas tipográficas que o atravessam em ondas, do canto superior esquerdo ao canto inferior direito, para caírem ciclicamente, num movimento ondulatório percebido em diversos níveis da linguagem poética. Para o autor, o poema anuncia o advento de uma forma nova e superior, que superaria o verso tradicional, efetuando a saturação do código verbal no pictórico, a passagem de um código a outro e a outros. Inumeráveis significados explodem das letras dispostas como ícones intersemióticos. Vendo o processo de multissignificação do poema como mais do que polissemia, Pignatari denomina-o *totossemia*. (PIGNATARI, 1974, p.124)

Dessa perspectiva, imaginamos que o idioma português ofereceria uma opção altamente icônica para o final do fragmento do poema de Mallarmé referido acima: a possibilidade se grafar *gouffre* como *abysmo*, em lugar de abismo, o que enfatizaria o sentido da queda.

Zênia Faria, no ensaio *Mallarmé: concepções de leitura*, explica que o poeta francês, em seus textos críticos, vê as diversas artes - a literatura, o balé, o teatro, a pantomima - como sendo constituídas de signos a serem decifrados, como escritas a serem lidas "e está constantemente indicando aos leitores o modo como este ou aquele aspecto do texto, o signo ou o espaço em branco devem ser lidos." (FARIA apud MARQUES; BITTENCOURT, 1998, p. 231) Mallarmé denomina a leitura do espaço em branco *silêncio significativo*, isto é, o espaço que isola as estrofes e

onde se dissimula a armação intelectual do poema. Para ele, o poeta é um *leitor de horizontes*, um *leitor de objetos*. Nesse sentido, ele vê a dança como uma *escrita corporal* que pode ser lida: o balé é a representação plástica da poesia no palco e os passos da bailarina tornam-se análogos às palavras no poema.

Também a pantomima é entendida sob o duplo aspecto de escrita e leitura, quando o poeta compara o mímico - em virtude de sua maquiagem branca - a uma página que ainda não foi escrita. “Assim o mímico seria um texto virtual (...) Essa página branca - o mímico - será escrita , será auto-escrita pela escrita corporal do mímico, com seu solilóquio mudo, com sua expressão facial e gestual, cujo meio é o silêncio.” (*ibid.*, p. 235)

Podemos inferir, portanto que, a partir da utilização de todos os modos de comunicação, para uma compreensão total e profunda do poema, nos planos temporal e espacial simultaneamente - como a realizada pelos poetas da modernidade que seguiram as trilhas abertas por de Mallarmé - abriu-se o caminho para um novo conceito de texto poético. Afinal, gradativamente, afirma-se um novo tipo de *mimesis*, bastante diferente daquela ligada ao processo de imitação que era associada à representação de uma realidade objetiva.

Na poesia experimental do século XX, a linguagem passa a ter sua existência dissociada da descrição dos fatos, assumindo a auto-reflexividade, que cria um novo tipo de *mimesis* ou uma nova relação entre as palavras e as coisas, como explica Michel Foucault :

Mallarmé não deixa de se apagar com sua própria linguagem: ele quer somente ainda aparecer como executor na cerimônia pura do livro, na qual o discurso se compõe de si mesmo. (...) A uma pergunta de Nietzsche: quem fala? Mallarmé responde (...) é a própria palavra, não o significado da palavra. (FOUCAULT, 1966, p. 316)

Pode-se dizer que é nesse sentido que o poeta francês entende a poesia simultaneamente como uma arte do tempo e uma arte do espaço, pois, para ele, a disposição dos signos verbais na página assume um novo valor, tornando-se uma *figuração do pensamento* (FARIA, 1998, p. 232) Ressaltamos que o conceito de figuração, neste contexto, não se vincula apenas ao tradicionalmente entendido como linguagem figurada - o uso de metáforas, alegorias, símbolos e outras figuras de linguagem – mas sim, sobretudo, ao traçado das letras e à sua disposição, de

modo a formar imagens visuais através das massas gráficas do poema, que se ligam à dinâmica do espaço.

Tais recursos, sobremaneira os visualizantes, levam à questão da materialidade das palavras, um dos mais relevantes dentre todos os princípios poéticos formulados por Mallarmé. Para o poeta francês, a palavra FLOR não está em nenhum ramalhete. Livre de todo contato com o mundo objetivo, a palavra flor é a *idéia pura*, que só pode existir na palavra poética. Para Jean-Paul Sartre, o poeta, ao se afastar por completo da linguagem-instrumento, passa a considerar as palavras como coisas e não como signos.

Pois a ambigüidade do signo implica que se possa, a seu bel prazer, atravessá-lo como uma vidraça, e visar através dele a coisa significada, ou voltar o olhar para a realidade do signo e considerá-lo como objeto. (SARTRE, 1989, p. 13)

O filósofo francês acredita que, como o poeta está fora da linguagem e vê as palavras do avesso, como uma outra espécie de coisas do mundo, vê nelas imagens, precisa tocá-las, tateá-las, palpá-las, para descobrir-lhes os significados fundidos a elas, absorvidos por suas sonoridades ou por seu aspecto visual.

Em conseqüência, importantes mudanças se operam na economia interna da palavra. Sua sonoridade, sua extensão, suas desinências masculinas ou femininas, seu aspecto visual, tudo isso junto compõe para ele um rosto carnal, que antes representa do que expressa o significado. Inversamente, como o significado é realizado, o aspecto físico da palavra se reflete nele, e o significado funciona como imagem do corpo verbal. (ibid., p. 15)

Vê-se que as expressões usadas por Sartre: *aspecto visual*, *aspecto físico da palavra* e *corpo verbal*, explicitam uma visão condizente com as propostas de Mallarmé, em seu trabalho com a disposição dos signos verbais no espaço da página - fonte de toda uma vertente experimental da poesia dos últimos 100 anos.

No entanto, a questão é bastante problemática e tem merecido a consideração de boa parte da crítica moderna, bem como das propostas das poéticas experimentais. Efetivamente, tais dificuldades na leitura de um texto poético de caráter visualizador estão ligadas à compreensão de que o século XX inaugura uma passagem: de uma poesia predominantemente oral, para uma poesia que vai integrar a visualidade e a exploração do espaço da página à configuração de sua mensagem estética.

2. De uma *poesia do ouvido* para uma *poesia do olho*

Para que se possa avaliar a extensão dos dois momentos citados, na passagem de uma *poesia do ouvido* para uma *poesia do olho*, bem como seus reflexos em toda poesia de cunho experimental do século XX, é preciso entender que o deslocamento da métrica convencional vai criar uma nova topologia sígnica, geradora de uma tensão que é responsável pelo ritmo espacial, verificado posteriormente na poesia moderna.

Quando nos referimos a uma *poesia do ouvido*, estamos pensando na poesia como tradicionalmente entendida, ou seja, como uma *arte do tempo*. De acordo com Ettienne Souriau, “Pintura, escultura, arquitetura, destinam-se, de início e essencialmente, a nossos olhos; música e poesia a nossa audição.” (SOURIAU 1983, p. 86)

A exploração da dimensão sonora, em termos de melodia e harmonia, sempre deixou a poesia mais próxima da música do que das artes da palavra escrita – desde a Antigüidade Clássica, tinha-se uma poesia para ser lida em voz alta. Na tradição ocidental, as transformações decorrentes dos diferentes estilos de época na poesia, não interferem radicalmente nas relações entre os sons e os sentidos. Quem estuda a linguagem poética sob a perspectiva do estrato fônico, ou seja, das sonoridades expressivas, pode perceber que, na seqüência/alternância da periodização literária, as chaves metafóricas dos poemas são de caráter mental, enquanto as suas harmonias destinam-se a ser preenchidas sensorialmente. Algumas vezes trata-se de uma simulação da estrutura musical, outras vezes, apenas um jogo de sons musicais. Alguns estilos poéticos são mais melódicos do que harmônicos, outros trabalham de modo oposto, não cabendo aqui detalhar tais peculiaridades. O momento paradigmático para a questão da musicalidade no poema encontra-se, sem dúvida, no Simbolismo. Levando às últimas conseqüências as relações entre som e sentido, entre melodia e harmonia, os simbolistas franceses não só efetuam associações estéticas entre a poesia e a música, como sentem o fascínio das suas infinitas combinações, chegando a uma preocupação inaugural com a forma musical do poema. Segundo Anna Balakian, existem três diferentes conceitos de música na poesia do século XIX. O primeiro, com Baudelaire, que “*encontra nas palavras as mesmas propriedades sugestivas inerentes à notas*

musicais"; a segunda com Verlaine, que busca recorrências de sons nas combinações das palavras, de modo que elas possam soar “na verdade como música” - o que faz com que a poesia se torne “música através do seu apelo ao ouvido e não através da sua função inerente ou de seus efeitos sobre as associações mentais” (BALAKIAN, 2.000, p. 55); e, a terceira com Mallarmé, que mais sutilmente, segundo a autora,

(...) estimulou a verdadeira composição da obra musical: temas e variações, orquestração sinfônica da frase, as pausas – espaços em branco – entre as imagens como entre as notas, a imagem verbal substituindo a frase musical, uma forma que sublinha poemas tão diversos quanto “*Láprè s-midi d’un Faune*” e “*Un Coup de Dés Jamais n’Abolira le Hasard*”. (ibid., p. 55)

Vemos que, melhor até que nas relações explicitadas na *ARTE POÉTICA* de Verlaine, em 1884, foi devido às associações com a música, sugeridas por Baudelaire e Mallarmé, que a chamada musicalidade simbolista se expandiu para as outros idiomas e culturas. Nas palavras de Anna Balakian:

A flexibilidade dos ritmos que poderiam transmitir musicalidade às palavras foi o modelo sugerido pelos poetas que haviam aprendido a empregar a expressão simbolista em várias línguas. Na cadência espanhola, na regularidade de versificação alemã, nas traduções inglesas de Symons, a ênfase é colocada mais sobre a musicalidade da própria palavra do que sobre a função do verso. (ibid., p. 88)

A autora vai mais longe, ao dar um exemplo de versos de poetas russos, de inspiração simbolista, nos quais, seria possível “sentir o papel desempenhado pelo som e pela música das palavras, mesmo sem conhecer a língua”. (ibid., p. 90)

Lembramos aqui que, não obstante todo o envolvimento com a música, mesmo na poesia tradicional, a disposição versificada já constitui um estranhamento em relação à linearidade discursiva, uma vez que o olhar do leitor vai transitar pelas rimas, ou mesmo pelas aliterações ou assonâncias, na verticalidade.

Maria Luíza Ramos, em 1969, ao divulgar entre nós o método fenomenológico que Roman Ingarden criou a partir da visão filosófica de Husserl, faz uma pertinente ressalva à consideração do aspecto ótico como

irrelevante, por parte de Ingarden (o qual afirma ser o material escrito ou tipográfico um sinal meramente registrador para o leitor, não sendo um elemento da obra literária). A autora explica que, a seu ver, para ser levada a efeito, uma descrição fenomenológica não poderá prescindir do registro do elemento material da palavra,

(...) que se oferece como dimensão hilética para a síntese da constituição de tratamento fenomenológico. É o *estrato ótico o primeiro fator de percepção de uma obra impressa* [Grifo nosso] o que proporciona desde logo a intuição dos capítulos, atos, estrofes ou estâncias. Sabemos que os versos se distribuem no papel conforme uma imposição rítmica, às vezes métrica, seguindo, pois, a sua natureza essencialmente acústica. Mas o que os define de modo imediato é a sua feição plástica, a sua realidade espacial numa determinada superfície. (RAMOS, 1969, p. 61)

É nesse sentido que, na aplicação prática do método estudado à poesia brasileira, a autora preocupa-se com o *estrato ótico*, principalmente na poesia contemporânea, demonstrando o quanto palavra e forma se completam na comunicação poética.

A partir das vanguardas européias, os versos livres e as palavras em liberdade implodem a seqüência do discurso lógico e instauram uma sintaxe analógica, cujo princípio ordenador é a justaposição de elementos lingüísticos no espaço da página. Assim sendo, a força da organização ostensivamente icônica do material verbal, ou seja, da explicitação da sua dimensão plástica como forma significativa, vai permitir que o poema incorpore alguns princípios expressivos das *artes do espaço*: pintura, escultura e arquitetura.

A distinção entre artes do tempo e artes do espaço, longe de ter uma utilidade prática, envolve um conceito de mescla que é muito mais sutil, o que é problematizado por Etienne Souriau:

É inútil contestar que a pintura destina-se aos olhos, a música à audição. Mas tais sentidos são os únicos envolvidos no quadro das artes? Não, haverá lugar algum, por exemplo, para o sentido muscular ou cinético, de tanta força na dança, na escultura e na própria arquitetura (na qual desempenha papel tão importante para a percepção do espaço em profundidade) - e por que não mesmo na poesia onde a emissão da voz articulada dele se serve? Por outro lado, como a literatura é feita comumente mais para ser lida do que ouvida, deve-se fazer dela uma arte plástica uma vez que se destina assim aos olhos? *E é conhecida a importância dos mecanismos tipográficos, a escolha do tipo, a distribuição das palavras na página:*

basta pensar no “Lance de Dados” de Mallarmé! [Grifo nosso] (SOURIAU, 1983, p. 87)

Desse modo, segundo o autor, estudar as possibilidades comunicativas formais da palavra escrita, ou seja, do traçado das letras, passa a ser, não apenas de interesse das artes gráficas e caligráficas, mas também da poesia de caráter experimental, que encontra seu clímax quando Mallarmé, em 1897, estiliza a sintaxe e a métrica no branco da página, com seu *COUP DE DÉ*. Depreende-se daí porque razão, gradativamente, os poetas vão descobrindo que não apenas cada letra possui sua forma precisa, mas também que o conjunto das letras que compõem a palavra tem uma forma global (seu *design* gráfico particular). As linhas retas, inclinadas ou curvas, os espaços brancos nas letras e entre uma letra e outra, tudo isso é *lido* de forma global, ou seja, são formas percebidas gestalticamente no fundo branco da página.

3. Velocidade: a nova temporalidade e o direcionamento do olhar

Ajustando o foco do presente trabalho na questão da visualidade ligada à busca do movimento, passamos ao estudo do surgimento da lírica contemporânea sob o viés das propostas das vanguardas e dos experimentalismos no transcurso do século XX, para, posteriormente, poder ligá-la aos novos paradigmas da produção de poemas na passagem para os multimeios.

Como visto anteriormente, com a revolução mallarmeana, de que é tributária toda a poesia visual que se segue, o olhar do leitor passa a percorrer novos caminhos, numa movimentação até então desconhecida. Abrem-se caminhos para novas possibilidades poéticas, que procuram adequar-se à linguagem da arte na era da máquina. O fenômeno é enfatizado a partir das vanguardas do início do século XX, em cujas produções poéticas destaca-se a exploração dos efeitos visuais, em franco diálogo com as artes plásticas.

3.1. A deglutição antropofágica das vanguardas

O Modernismo Brasileiro efetua uma deglutição/assimilação das propostas vanguardistas do início do século, principalmente no que concerne aos procedimentos técnico-expressivos que vão inaugurar um novo tipo de texto poético em nosso país.

É de se destacar o fascínio da velocidade sobre os futuristas e as vanguardas do início do século XX. Em 1909, tal deslumbramento leva Marinetti a afirmar: "Nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade." (MARINETTI apud TELES, 1983, p.95) As formas devidas à velocidade que as caracteriza, inconcebíveis noutras épocas, transformaram-se em formas reais e exatas, e por isso belas.

Movimento é velocidade, é uma força que envolve um dado objeto que se move num dado espaço. Enquanto as demais coisas estão paradas no espaço circundante, destaca-se a percepção de um corpo em movimento, de um corpo que se deforma até o limite, sob o impulso da velocidade. Para os futuristas, a emotividade imediata e inigualável desta percepção seria a condição primeira da arte moderna. Surge o conceito das formas aerodinâmicas, típicas da morfologia e da iconografia da época. Na nova *atmosfera espacial* explorada pelos futuristas, a figura pode ser até mesmo eliminada, pois o que importa é o modo como as formas se ligam à dinâmica do espaço. Assim também as cores se fundem e se unificam: um movimento rápido anula o tempo necessário para a percepção das cores. As pesquisas futuristas chegam a prescindir quase inteiramente da imagem visual na pintura, na tentativa de apresentar a *imagem psicológica* do movimento.

As sucessivas conquistas de uma nova temporalidade nas comunicações, a partir do telégrafo, do telefone e do rádio, fazem da eletricidade um símbolo da velocidade. Os tradicionais sistemas de representação não dão conta de expressar este novo *perceptum*; há necessidade de uma comunicação direta dos conteúdos. Nesse sentido, o homem moderno passa a procurar os signos capazes de expressarem algo artificial, algo que exige uma percepção mais rápida do que a palavra, algo realizado por meios mecânicos e que incorpora o coeficiente psicológico da velocidade. Inaugura-se uma nova concepção de *mimesis*, na qual, a nosso ver, predominam as relações icônicas, como entendidas na Semiótica de C. S. Peirce. A pesquisa por tais signos, como uma forma de comunicar a idéia da velocidade *de maneira veloz*, interessa especialmente à poesia e às artes visuais.

Já a capa do *Manifesto Futurista* (1909) era um poema visual de Marinetti, o criador do Futurismo. A esse respeito, Apollinaire, extremamente consciente da nova linguagem poética que surgia, diz que “os *artifícios tipográficos* [Grifo nosso] levados bem longe, com grande audácia, têm a vantagem de fazer nascer um *lirismo visual* [Grifo nosso], praticamente desconhecido antes de nossa época.” (APOLLINAIRE apud DELAS E FILLIOLET, 1975, p. 203)

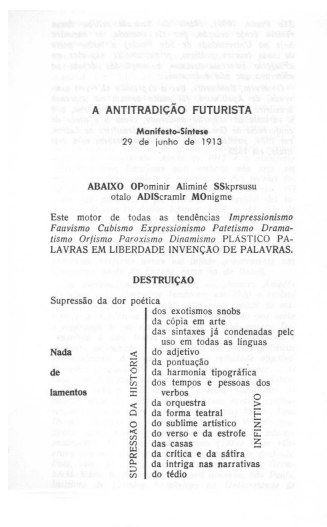


(*La Parole in Libertà*. F.T. Marinetti. 1909)

No exemplo acima, com as palavras em liberdade sendo estruturadas em parte graficamente e em parte acusticamente, o uso das onomatopéias vai auxiliar o poeta na tentativa de reproduzir a alma musical das multidões, das fábricas, dos trens, dos navios a vapor, dos automóveis ou dos aviões. Marinetti prega uma estruturação extremamente vanguardista para o seu tempo, tanto técnica quanto formalmente. A realização dos poemas futuristas torna-se uma prática inovadora, a partir do *Manifesto Técnico do Futurismo*, de 1912, texto que prega a introdução na Literatura de três elementos: o RUÍDO (manifestação do dinâmico das coisas), o PESO (capacidade de vôo das coisas) e o CHEIRO (capacidade de dispersão das coisas). (TRIO EX VOCO, s/d, p.13)

Dando continuidade ao percurso/projeto vanguardista, logo a seguir surge o Cubismo, propondo uma estética marcadamente cosmopolita. A pintura cubista vê-se acrescida de uma dimensão temporal com a técnica do facetamento, em que diversos ângulos de um objeto são expostos ao mesmo tempo. Desse modo, as distorções angulares da superfície produzem o efeito fragmentado, como se refletido num mosaico de espelhos. Assim, o pintor cubista passa a usar os elementos espaciais para criar uma organização temporal. Surge um novo realismo: o instantaneísmo vital ou simultaneísmo da obra cubista, que vai repercutir em toda a literatura contemporânea.

Guillaume Apollinaire, em seu artigo/manifesto cubista, *A antitradição futurista*, de 1913, utiliza-se ousadamente dos recursos gráficos - letras em vários tipos e tamanhos, negritos, maiúsculas, escrita na vertical, além de traços verticais delimitadores - para expressar melhor e mais rapidamente suas idéias, sem nenhuma pontuação e de forma totalmente livre dos nexos sintáticos. Desse modo, o poeta propõe novas "técnicas ou ritmos renovados sem cessar" (APOLLINAIRE apud TELES, 1976, p.18), utilizando-se das palavras em liberdade em seu dinamismo plástico.



(Fragmento do Manifesto-síntese. Guillaume Apollinaire - 1913)

A exemplo da nova organização textual apresentada nesse manifesto cubista, a poesia da época vai instaurar uma ordem, oposta à linearidade racional da poética anterior, pois o que importa, em nome de um ritmo urbano frenético e das conquistas tecnológicas, é o efeito total final. Desse modo, a dimensão temporal é acrescida ao espaço do poema, que busca adequar-se ao ideal da síntese e do instante fixado.

Inovações formais bastante significativas vão ocorrendo durante as primeiras décadas do século XX. Lembramos que, naquela época, as propostas estéticas brasileiras incorporam antropofagicamente as conquistas futuristas, cubistas e dadaístas, entre outras, vindo a constituir uma poética modernista que se projeta fortemente nas produções poéticas posteriores.

Como exemplo, citamos a capa da primeira edição da *Revista KLAXON* (1922), criada por Guilherme de Almeida, onde uma letra **A** enorme destaca-se do nome da revista para sobrepor-se e ao mesmo tempo compor as outras palavras

escritas em minúsculas (*mensário, de Arte, moderno*), tendo ao pé da página, abaixo de uma faixa transversal, o nº. 1, em tamanho grande e na horizontal. É uma capa extremamente criativa em suas linhas retas, que desafiam o gosto ainda muito ligado ao estilo *art nouveau* do Brasil daquela época.



(Capa de Guilherme de Almeida. *Revista Klaxon*-1922)

A partir das duas primeiras décadas do século XX, fragmentação, simultaneidade e polifonia imprimem nova temporalidade ao discurso poético, que passa a ser explorado em termos formais, aliando os temas inerentes ao espaço das metrópoles aos conflitos existenciais do homem moderno. Constatase, pois, que, oriundo das vanguardas européias, o ideal da velocidade passa pela ruptura do discursivo, vindo a redimensionar, em todos os níveis, o espaço-tempo do texto poético da primeira metade do século passado.

No Brasil, Oswald de Andrade, por exemplo, com seus *poemas telegráficos*, seus *poemas-piada* ou com sua prosa fragmentada e heterogênea, tem sido relacionado ao Cubismo, com muita pertinência. Seus textos revelam-se de difícil assimilação na época, porque o olhar do leitor não está habituado a um discurso poético que procura acompanhar as imagens em movimento do cinematógrafo, ao tentar incorporar à obra uma nova dimensão: a dinâmica. Na verdade, a poesia de então apropria-se das técnicas pictóricas do Cubismo e da montagem cinematográfica inaugurada pelo cineasta russo Sierguei Eisenstein. No entanto, o leitor só consegue ler *quadro a quadro*, uma vez que lhe falta a percepção da simultaneidade que a linguagem da poesia tenta exprimir.

Observe-se, por exemplo, como Oswald tenta captar com as palavras, o

recurso cinematográfico do *travelling*, no poema abaixo:

LONGO DA LINHA

Coqueiros
aos dois
aos três
aos grupos
altos
baixos

(Oswald de Andrade - 1924)

Nessa composição reduzida aos elementos semânticos essenciais e liberada dos nexos sintáticos, o poeta efetua uma montagem que visa iconizar o registro dinâmico da visão dos coqueiros, iniciando com uma tomada mais próxima, para rapidamente distanciar-se dos objetos representados, quando não mais é possível percebê-los em detalhes. Enfatizamos que, nos textos oswaldianos, a associação livre de elementos visuais díspares vai configurar, não uma imagem representacional, mas sim uma composição no tempo, a exigir uma percepção simultânea das formas decompostas e remontadas. O poema BUCÓLICA, por exemplo, mostra imagens visuais alteradas “cinematograficamente” e com forte impregnação da pintura cubista.

BUCÓLICA

Agora vamos correr o pomar antigo
Bicos aéreos de patos selvagens
Tetas verdes entre folhas
E uma passarinhada nos vaia
Num tamarindo
Que decola para o anil
Árvores sentadas
Quitandas vivas de laranjas maduras
Vespas

(Oswald de Andrade- 1924)

Cada verso corresponde a um *close* ou a alguns *flashes* - procedimentos metonímicos que efetua movimentos de câmera e que transfiguram o “*pomar*”

antigo” (*locus amoenus*) em “*quitandas vivas*”. Passado e presente, rural e urbano são re(a)presentados dinamicamente, por meio da alternância de *closes* e panorâmicas. Considero impressionante as equivalências estilísticas entre este poema e o quadro de Tarsila do Amaral, *O MAMOEIRO*.



(*O Mamoeiro*. Tarsila do Amaral. 1925. Óleo sobre tela – 65x70 cm. Coleção IEB/USP)

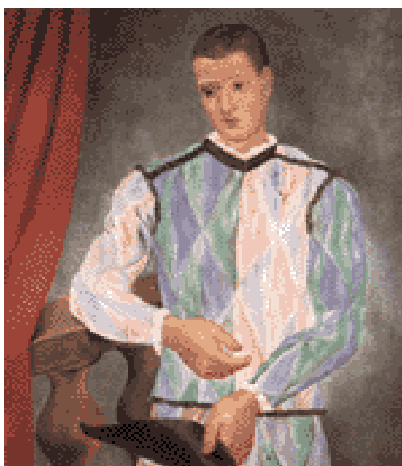
Observe-se o modo como, tanto no poema quanto no quadro, lugares comuns transformam-se em lugares incomuns. Tanto as imagens verbais quanto as pictóricas operam a revisão/recriação dos códigos utilizados. As imagens do quadro seccionam-se, como providas de arestas, num jogo entre linhas retas (o artificial: casas, poste, ponte) e o natural, expresso por linhas curvas. Um jogo formal equivalente é estabelecido no poema com as sonoridades e com os estranhamentos semânticos. Assim também, o uso das cores fortes no quadro equivale à sugestão cromática percebida no poema todo e aos vocábulos *verdes* / *anil* / *laranjas maduras*. Os elementos deslocados formam uma nova realidade desconcertante, na qual as coisas passam a existir a partir das relações e do ponto de vista escolhido. Veja-se, por exemplo o tamanho desproporcional das frutas e das folhas em relação à imagem da mulher que leva duas crianças pela mão. Os vegetais além de enormes, são bem delineados – o que corresponde, no poema a: *bicos aéreos de patos selvagens* / *tetas verdes entre folhas* / *laranjas maduras*; e ainda, às personificação ou animismo, em: *tamarindo que decola para o anil* / *árvores sentadas/quitandas vivas*. Além disso, dentre a as figuras humanas ausentes no

texto e presentes no quadro, três estão de costas e uma, à porta da casa, é apenas esboçada.

Percebe-se que, nas duas obras, a fragmentação, os planos que se interceptam e que se sucedem, a ilogicidade e a simultaneidade fazem emergir uma nova sensibilidade diante do texto estético. Procedimentos idênticos podem ser percebidos nas obras de outros poetas modernistas, uma vez que, enquanto as impressões sensoriais vão sofrendo os impactos das conquistas tecnológicas e da velocidade, o poeta busca formas de expressão mais adequadas ao mundo na era da máquina e passa a incorporar a urgência da *urbe* a seus poemas. É curioso verificar, nos textos de temática urbana, a iconização do verbal em busca de um ritmo acelerado, o que pode ser relacionado aos ritmos musicais da época, como o *Boogie Woogie* ou o *Charleston* - molduras inegáveis de um *ragtime* frenético.

Assim sendo, as décadas iniciais do século XX constituem aquele momento de reflexão sobre a realidade brasileira em que a abertura, que o Barroco trouxera, é retomada e revigorada. À medida que as novas técnicas cinematográficas vão permitindo modos imprevisíveis de captação da realidade, a percepção visual passa a ser orientada de modo diverso e a dimensão temporal é acrescida ao espaço do poema, que busca adequar-se ao ideal futurista da síntese e bem como às tentativas cubistas do instantaneísmo ou da fixação do instante.

Podemos perceber, por exemplo, que o referido acima aparece emblematizado na figura do arlequim, repleta de conotações carnavalescas, utilizada por Picasso e outros pintores das vanguardas européias.



Arlequim. Pablo Picasso. 1917.
Óleo sobre tela. 116x 90cm.
Museu PB. Barcelona

Mário de Andrade, ao criar o vocábulo *arlequinal*, para o poema de abertura de seu livro *Paulicéia Desvairada*, em 1922, quer expressar a dinâmica da metrópole fragmentada nesse neologismo repleto de sugestões sinestésicas e de ambigüidades.

INSPIRAÇÃO

*São Paulo! comoção de minha vida ...
Os meus amores são flores feitas de original ...
Arlequinal! ... Traje de losangos Cinza e ouro
Luz e bruma ... Forno e inverno morno
Elegâncias sutis sem escândalos , sem ciúmes ...
Perfumes de Paris ... Aryz !
Bofetadas líricas no Trianon ... Algodão !...
São Paulo comoção de minha vida !*

Galicismo a berrar nos desertos da América !

(Mário de Andrade, 1922)

Observe-se, primeiramente, a opção pela exploração dos sinais de pontuação integrados a um processo visualizador equivalente ao utilizado na capa do livro. A fusão dos elementos heterogêneos instaura um interseccionismo de planos espaço-temporais, numa superposição de sensações e num jogo de recursos sonoros que unem realidades e imagens díspares. Ao iconizar o ritmo frenético das emergentes metrópoles, o poeta, com seu *olhar absoluto*, apropria-se de um lema da poesia de Mallarmé e seus sucessores: a substituição dos objetos por um sistema de tensões a base de linhas, cores e formas puras, o que aproxima a poesia da pintura abstrata.

Num texto indispensável para compreensão das profundas mudanças verificadas na moderna poesia brasileira, o *Prefácio Interessantíssimo*, de 1922, Mário de Andrade enfatiza a musicalidade na poesia, expondo sua teoria da Polifonia ou Simultaneísmo. Para o autor, a música abandonou o regime da melodia antes do séc.VIII, enquanto a poesia, até meados do séc. XIX, foi essencialmente melódica. O poeta entende *verso melódico* como uma "*melodia musical, arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível.*" (ANDRADE ,1972 , p. 22)

Por outro lado, a harmonia remete a

palavras sem ligação imediata entre si, (...) que se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias = combinações de sons simultâneos .(...) As outras vozes (palavras) ficam vibrando com as anteriores. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, - o verso harmônico. (ibid., p. 23)

Portanto, para o autor o uso de frases soltas causa a mesma sensação de superposição não já de notas (palavras) mas de frases (melodias), surgindo daí seu conceito de *polifonia poética*.

Como Mallarmé considera que as palavras não devem falar por meio de relações gramaticais e sim irradiar por si mesmas as múltiplas possibilidades significativas - fragmentação da frase e dos vocábulos, descontinuidade em lugar da ligação, justaposição em lugar da conjugação dos elementos -, este ato de *falar nos limites do impossível* poderia ser relacionado ao conceito da polifonia poética marioandradina.

Outro ponto de contato entre as propostas dos dois poetas, está naquilo que o poeta brasileiro considera os encantos da *genuína dissonância* sentido por poetas e músicos, no momento em que as palavras deixam de se fundir como sons e baralham-se, tornando-se incompreensíveis – trata-se de um efeito destinado não aos sentidos humanos, mas à inteligência; o que para Mallarmé seria *a musicalidade dominadora*, efeito oriundo não meramente das sonoridades agradáveis dos vocábulos, mas sim uma vibração dos conteúdos intelectuais da poesia e de suas “tensões abstratas, num jogo entre linguagem e fantasia”. (FRIEDRICH, 1974, p.167) O ato de desvincular as palavras dos significados confere ao verso mallarmáico a força de uma fórmula mágica (próxima das fórmulas matemáticas), o que vai transportar a alma do leitor a um mundo insólito e inquietante. Segundo Hugo Friedrich,

El arte poético es ahora un quehacer que irradia, completamente solitario, su juego de ensueño y su mágica música en un mundo aniquilado. Lo que expresa en sus últimas capas sensibles son figuras y tensiones abstractas de plurivalencia ilimitada. Por eso en Mallarmé el concepto de arabesco, ya empleado por Baudelaire, aparece ampliado hasta un “arabesco total”, al poco después se vuelve a llamar “cifrado melódico tácito”. (ibid., p. 170)

Dentro deste espírito, Mário de Andrade produz inúmeros poemas visuais ou espacializados, efetuando a exploração dos valores plásticos na topografia das significações, o que vai criar uma ilusão cinética. Como exemplo, observe-se o encadeamento das unidades lingüísticas que sugerem o movimento figurado das próprias danças citadas - *minuetes*, *furlanas*, *quadrilhas*, no poema abaixo:

DANÇAS III

Filha, tu sabes... que hei de fazer!

Nós todos somos assim.

Eu sou assim.

Tu és assim.

Dançam os pronomes pessoais.

Nunca em minuetes! Nunca em furlanas!

EU

ELE

TU

NÓS

ELES

VÓS...

Não paro.

Não paras.

Sucedem quadrilhas...

(Fragmento do poema -Mário de Andrade- 1924)

A cuidadosa disposição dos vocábulos iconiza o ato de dançar, sendo que, a partir do vocábulo *quadrilhas*, a ambigüidade passa a ser explorada, de modo intenso. O recurso da montagem vai permitir ao poeta ilustrar a carga semântica dos vocábulos, fugindo à estaticidade da seqüência verbal. Assim como Mallarmé, o poeta modernista procura redescobrir o poder sugestivo, associativo, simbólico, universal e musical dos signos verbais.

Para Affonso Ávila, a mudança radical na linguagem poética modernista decorre do verso livre que instaura a "movência plástica da palavra como material de expressão do poeta".(ÁVILA, 1975, p. 34) Julgamos que foi, portanto, a partir de modernismo que o *movimento visual*, decorrente da disposição dos signos verbais na página impressa, integra-se a um projeto estético consistente. Para ilustrar o exposto, observe-se como, no poema apresentado acima, os signos da poesia são redimensionados, à medida que a estaticidade visual das formas fixas é substituída por uma fluidez ou por um jogo entre linhas ou versos mais longos ou mais curtos: tudo passa a ser uma questão de tempo. Essa foi a busca das técnicas cubistas do

facetamento e da montagem, com fortes repercussões na poesia da época e, até hoje, presentes na literatura de caráter experimental.

Por volta de 1930, Bruno Munari, artista plástico e teórico italiano, começa a fazer experiências com as *máquinas inúteis*, enquanto o americano Alexander Calder cria os *móbiles*. Partindo, talvez, do mesmo princípio, ambos encontram a forma estética para uma transição entre a arte figurativa em duas ou três dimensões para a quarta dimensão: o tempo.

Pessoalmente, eu era de opinião que, em vez de pintar quadrados ou triângulos, ou ainda outra a formas geométricas, dentro da atmosfera ainda verista (pense-se em Kandinski) de um quadro, teria sido mais interessante libertar as formas abstratas do estático que faz parte da pintura, suspendendo-as no ar, unidas entre si de maneira que vivessem conosco no nosso ambiente e fossem sensíveis à verdadeira atmosfera da realidade. (MUNARI, 1997, p.12)

Ao recortar, recortar e relacionar harmoniosamente essas formas, de modo a que girassem suspensas por um fio de seda, Calder calculou as distâncias para que apresentassem as mais diversas combinações; além de pintá-las pelo avesso, de modo que pudessem mostrar, inclusive, a face que nunca se vê nos quadros.

Relacionando tais propostas à arte literária, podemos entender como a exploração estética das formas, no momento em que incorpora a conquista da velocidade, vai propiciar um redimensionamento ímpar dos signos verbais no espaço da página. Muitos poemas modernos são similares a telegramas, outros a anúncios publicitários, outros a cartazes; no entanto, a diferença entre as conquistas cinéticas da comunicação visual e a poesia está no tempo de leitura. Um texto literário é calculado com base em efeitos de singularização da imagem estética: deve ser lido lentamente para que se crie um *mood* ou estado de ânimo específico e para dar tempo para que as imagens se formem e se transformem. James Joyce, nas últimas páginas de *Ulisses*, elimina a pontuação para proporcionar um tempo diferente de leitura; os futuristas compõem seus textos de modo a fazer com que as palavras, visualmente diferenciadas, aflorem à consciência lentamente, para delas extrair todo o seu significado; Oswald de Andrade, com seu estilo cubo-futurista, efetua uma reordenação das impressões dos sentidos e dos sentimentos com relação aos objetos. Dentre muitos outros contemporâneos seus, são eles autores empenhados

em demonstrar que uma outra concepção do espaço e do tempo passa a vincular-se a uma poética da palavra escrita, visualmente presente na página impressa.

3.2. Na esteira de Mallarmé

Efetivamente, desde o Barroco até os dias de hoje, a questão da visualidade da palavra passa a ser fundamental num determinado tipo de poesia que não mais se comporta em suas dimensões tradicionais. Pelo exposto, é importante considerar que, como lembra Décio Pignatari, ao citar Mallarmé: "A poesia não se faz com idéias e sim com palavras". (PIGNATARI, 1977, p. 5) Sabe-se que, a partir da segunda fase de sua atividade poética, em 1870, o poeta francês aprofunda e transfigura os princípios gerais da poesia moderna e lança alguns fundamentos da estética contemporânea, como explica Hugo Friedrich, ao analisar sua obra poética.

Este poema de Mallarmé, uno de los más bellos y puros que escribió, llena sin duda nuestra *percepción visual y quizá también nuestra percepción acústica*. [grifos nossos](...) en efecto, semejante lírica ya no tiene nada que ver con la poesía del sentimiento, la poesía de la experiencia o la poesía del fenómeno. Extrañamente, pero con una música que se impone sin violencia, esta lírica nos habla desde un espacio interior, incorpóreo y solitario, en el espíritu, libre de las sombras de la realidad, se contempla a sí mismo y, en el juego de sus tensiones abstractas, alcanza una satisfacción de dominio parecida a la que se encuentra en los encadenamientos de fórmulas matemáticas. (FRIEDRICH, 1974, p. 132)

Em termos das teorias críticas brasileiras sobre a visualidade na poesia, são reconhecidamente pioneiras as propostas poéticas e os conhecidos estudos teóricos efetuados por parte dos poetas concretistas, com base no *Plano-piloto para a Poesia Concreta*, de 1958. (CAMPOS et al, 1975) O referido texto consiste num conjunto de assertivas retiradas de artigos dos três poetas fundadores do Concretismo. Muito sucintamente, tais propostas estariam contidas na abertura do texto:

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural, espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. (CAMPOS et al, 1975, p.156)

Muito embora o texto do *Plano-piloto* já seja uma construção sintética, acreditamos que o fragmento acima explicita alguns conceitos paradigmáticos para o entendimento da proposta concretista, que ousamos esquematizar abaixo:

- a) com a abolição do verso, verifica-se a criação de uma área lingüística específica: *verbivocovisual*;
- b) o espaço gráfico é colocado a serviço de uma *tipografia fisiognômica*: fundo e forma isomorficamente identificados;
- c) com a nova *estrutura espaço-temporal*, as palavras são apresentadas numa estrutura de múltiplos movimentos simultâneos: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. (ibid., p. 157)

Cumprе ressaltar que, o poema concreto não abdica das virtualidades da palavra ao propor-se como uma *estrutura-conteúdo*, apesar de seu apelo à comunicação não-verbal evidenciar sua busca de uma *comunicação mais rápida*. Tal preocupação com a metacomunicação revela a consciência da emergência dos meios de massa e de suas inegáveis repercussões na linguagem da poesia. Segundo Paulo Franchetti, um autor indispensável ao estudo do Concretismo,

A poesia concreta parece ter estado sempre, segundo os textos teóricos, a buscar a consecução de uma obra inspirada na tradição erudita, de uma obra que atuasse no âmbito da cultura erudita, mas que utilizasse procedimentos ou recursos típicos dos *mass media*: não se trataria de uma tentativa de “massificar” a produção erudita, mas sim de “eruditizar” a comunicação de massas. (FRANCHETTI, 1993, p.72).

O crítico demonstra perceber, portanto, a proposta concretista no sentido da *criação* do seu próprio *paideuma*, ou seja, de seus precursores - selecionados dentre uma linhagem inventiva e erudita da literatura universal; bem como na adoção de um refinadíssimo suporte teórico. Proposta esta que busca coincidir com os sentidos de uma civilização progressivamente técnica, apropriando-se dos novos meios à disposição dos poetas, sem, no entanto, perder de vista a temperatura estético-informacional do texto poético - que se quer qualitativamente adequado a uma nova sensibilidade.

É nessa linha de raciocínio que compreendemos que a poesia concreta não quer apenas informar, mas sim *formar* uma mensagem estética, fazendo do poema um território de jogo isomórfico entre fundo e forma, o que traz para a poesia brasileira da metade do século XX os *dados* mallarmáicos em seu jogo com os

“recursos tipográficos como elementos substantivos da composição” (ibid., p.156) e com suas subdivisões prismáticas de idéias.

Por outro lado, as propostas de Mallarmé ecoaram profundamente na poesia brasileira, durante o último século. Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, inicia seu conhecido poema PROCURA DA POESIA, de forma lapidar:

(...)

Não faça versos sobre acontecimentos.

Não há criação nem morte perante a poesia.

(...)

O longo poema finda com versos que remetem claramente às propostas de Mallarmé, com a idéia de *contemplar as palavras*:

(...)

Chega mais perto e contempla as palavras.

Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra

e te pergunta, sem interesse pela resposta,

pobre ou terrível, que lhe deres:

Trouxeste a chave?

(Fragmento. Carlos Drummond de Andrade. 1945)

Nossa percepção da questão fica confirmada pela leitura do ensaio *A Experiência do Nada*, no qual o crítico português António Guerreiro enfatiza a influência do poeta francês em toda a poesia posterior que se fez no Ocidente. (GUERREIRO, 1998, p.1) O autor explica que, tanto em seus textos teóricos, como nos grandes poemas, Mallarmé fala em *escavar o verso*, o que significa simultaneamente o aprofundamento de um trabalho poético e a criação de espaços vazios. Relacionamos o ato de *escavar* a outro texto de Drummond que revela indubitáveis ligações com os processos semióticos mallarmáicos:

ÁPORO

Um inseto cava

cava sem alarme

perfurando a terra

sem achar escape.

Que fazer, exausto,

em país bloqueado

*enlace de noite
raiz e minério?*

*Eis que o labirinto
(oh! razão mistério)
presto se desata:*

*em verde, sòzinha,
antieuclidiana
uma orquídea forma-se.*

(Carlos Drummond de Andrade. 1946)

Décio Pignatari, ao analisar o texto - por ele entendido como um *Inseto Semiótico* - efetua uma proposição descritiva do poema nos seguintes termos:

Inserto no bastidor verbal (suporte), um texto –têxtil, ideográfico e ideofônico – inseto que, por sisomorfismo, se fisicaliza e se metamorfoseia em flor-poema, à medida que o percorre faz, perfura e perfaz.(...) Paralelamente ao percurso-inseto, desenvolve-se o percurso-orquídea, que se inicia hipostasiado no primeiro, não na palavra *inseto*, mais numa outra *persona* do mesmo: a palavra *cava*, reduplicada e adentrando a terra-poema-labirinto. Não se trata apenas do verbo *cavar*, mas do inseto cavador cavando. (PIGNATARI, 1971, p.133-134)

Na seqüência da análise, após efetuar a exploração das matrizes sonoras do poema e dos parentescos tipográficos, o autor focaliza a aliteração vertical, o que, segundo ele, “não exclui outras linhas de apoio (uma variada gama da vibrante r, por exemplo), pois o poema todo é uma composição em variações toantes, como se em substituição à consonância das rimas – “rastilhos de luz em pedrarias”, diria Mallarmé.”(ibid., p. 135)

A referência ao poeta francês é sintomática, numa análise feita por um poeta concreto, uma vez que o movimento concretista, como explicado acima, incorpora programaticamente as propostas de Mallarmé e vai procurar fazer com que a configuração ideogrâmica contribua para romper com a diacronia da estrutura do verso, impondo-lhe um parâmetro sincrônico.

Aliás, Hugo Friedrich enfatiza as radicais mudanças sofridas pela poesia após 1950, no mundo todo, tributando tais transformações a alguns poetas franceses do final do século XIX, especialmente Rimbaud e Mallarmé. O autor refere-se às analogias de estrutura, ou seja, *da íntima maneira de ser*, que reaparecem com insistência nas manifestações da lírica moderna. Friedrich considera, ainda, que os sintomas da audácia e da dureza da arte moderna encontram um precursor em Baudelaire que, por sua vez, foi leitor e tradutor de Edgar Allan Poe:

Para definir el acierto exacto del estilo, Baudelaire lo compara con los “milagros de la matemática”. La metáfora adquiere valor de “exactitud matemática”. Todo ello se basa en Poe, quien habló del parentesco de la misión poética con la “rigurosa lógica de un problema matemático.” A través de Mallarmé, estas ideas seguirán vigentes hasta nuestros días. (FRIEDRICH, 1974, p.55-56)

Para o autor, seguindo os passos de Mallarmé, a lírica do século XX explora as dissonâncias das quais resulta um tecido de tensões de forças absolutas, tanto na forma quanto no conteúdo.

Consideramos que o poema visual expressa ostensivamente estas tensões e que, nesse sentido, a poesia concreta torna-se a base de toda a poesia visual das últimas décadas, bem como de projetos tropicalistas e, recentemente, das experiências poéticas em novos suportes. Como resultado, uma linguagem híbrida, que mistura estilos incompatíveis, surge na poesia contemporânea – uma poesia que se utiliza do computador e dos sistemas de produção de imagens em vídeo e em outras mídias, para, através das refinadas possibilidades das recentes tecnologias, poder afirmar-se, cada vez mais, como invenção.

Considerações finais

Este capítulo demonstrou que a linguagem da poesia foi sendo redimensionada no transcorrer dos séculos. Enquanto as impressões sensoriais vão sofrendo os impactos das conquistas tecnológicas e sobretudo da velocidade, na passagem do século XIX para o século XX, a busca de uma nova linguagem artística, que seja capaz de adequar-se ao novo ritmo do mundo contemporâneo,

pode ser percebida como fio condutor de todo um projeto de visualidade na poesia, desde as vanguardas até os nossos dias.

Percebe-se também que, do Barroco à arte pós-moderna, a questão fundamental é a representação ligada à apreensão temporal. No meio desse caminho, a fotografia e o cinema têm papel fundamental, enquanto as artes buscam novos sentidos de perspectivismo e relativismo, para representar a dinâmica temporal e espacial da era da máquina.

Aceitar, conhecer e usar esteticamente as formas que vemos diariamente, as cores e luzes do nosso tempo, significa expressar-se na linguagem de hoje, feita para o homem de hoje, o que passa obrigatoriamente pela poesia visual, cujo estudo será aprofundado no capítulo seguinte, quando estaremos tratando mais especificamente das inúmeras modalidades de criação/apresentação de poemas visuais, bem como dos subsídios teóricos concernentes ao tema.

CAPÍTULO II

SUBSÍDIOS À LEITURA DO POEMA EM QUE A VISUALIDADE LIGA-SE AO MOVIMENTO

*Meia-noite
livro aberto
Mariposas e mosquitos
pousam no texto incerto
Seria o branco da folha,
Luz que parece objeto?
Quem sabe o cheiro do preto,
que cai ali como um resto?
Ou seria que os insetos
descobriram parentesco
com as letras do alfabeto?*

Paulo Leminski

Em tudo o que foi exposto até aqui procuramos demonstrar que a configuração visual dos textos é uma vertente da literatura que, embora lateral, tem sido cultivada há muitos séculos. Durante o século passado, à medida que os experimentalismos poéticos processam uma gradativa revolução na linguagem da poesia, a questão do espaço nos poemas passa a ser fundamental. Pode-se então falar em poesia visual, ou seja, aquela que incorpora a dimensão visual (gráfica ou plástica) da palavra escrita à sua forma de expressão.

Reconhecendo que poesia visual moderna está ligada a uma cadeia de tradições seculares, algumas vezes vista pejorativamente, esta pesquisa pretende demonstrar de que modo, no transcurso do século XX, as experiências poéticas, em seus múltiplos aspectos, refletem uma ampla sinopse espacial e temporal que vai ampliar o horizonte das perspectivas estéticas no trabalho com os signos verbais.

Pelo fato de a poesia ser, por si mesma, um corpo estranho em relação aos códigos escritos lineares, sente-se nela a ausência do pensamento lógico, bem mais que na ficção, que ainda precisa ater-se à linearidade do discurso verbal. Para muitos torna-se inquietante o desvio que a poesia apresenta, com

essa outra forma de dizer oriunda da projeção do eixo da equivalência sobre a seqüência. (JAKOBSON 1963) ¹ Mesmo tendo passado um século desde as primeiras manifestações programáticas da visualidade na poesia - com Mallarmé e as vanguardas históricas -, ainda hoje é possível constatar algumas reações de estranheza com relação à poesia visual, porque a ausência do discursivo provoca um sentimento de desorientação nas pessoas habituadas a uma leitura linear. A impossibilidade de apreensão dessas formas *estranhas* acaba fazendo com que elas sejam rejeitadas.

Por outro lado, considerando a arte na era da máquina e, mais recentemente uma explosão da cultura da imagem, graças à multiplicidade de novas tecnologias, imagina-se que tanto o imaginário quanto o repertório dos leitores-fruidores foram redimensionados em favor da fruição criativa das novas poéticas da visualidade; poéticas que merecem, portanto, a atenção dos estudiosos, pelo fato de serem extremamente representativas de uma sensibilidade emergente na cibercultura.

1. Discussão teórica

Tratar da questão da visualidade na poesia é bastante complexo e polêmico, pois nem todas as vertentes críticas consideram-na um aspecto relevante, chegando alguns críticos até mesmo a ignorar sua presença no estudo do poema.

Nossa pesquisa das fontes sobre o tema em estudo permitiu verificar que se configuram, na contemporaneidade, pelo menos, três posturas críticas na recepção do poema: a hermenêutica, de caráter esotérico; a lingüística, de caráter oralizante /sonoro; e a semiótica, de caráter textual/espacializante. As duas últimas são antagônicas e aparecem ostensivamente em algumas obras teórico-críticas brasileiras que julgamos importante comentar, antes de dar prosseguimento ao presente trabalho.

¹ Em que pesem teorias mais recentes que problematizam ou até mesmo contestam os conceitos jakobsonianos, acreditamos ainda válido procurar identificar a poeticidade a partir do conceito da função poética, como formulada pelo lingüista russo. Principalmente se levarmos em conta que Jakobson sintetiza a questão da distinção entre poesia e prosa de modo original e coerente, sendo que sua teoria da projeção do princípio da similaridade (das equivalências) sobre a linearidade sintagmática da linguagem verbal permite inúmeras inferências no que tange aos processos intersemióticos verificados na poesia visual. O exposto aplica-se também, com as devidas atualizações, à poesia multimídia, nosso objeto de estudo.

1.1. A visão de José Fernandes

Para que as visões conflitantes relativas à visualidade na poesia, em algumas posturas teórico-críticas brasileiras, fiquem bem delineadas, iniciaremos comentando uma obra indispensável ao estudo do tema em questão: *O poema visual. Leitura do imaginário esotérico - Da antigüidade ao século XX-*, de José Fernandes, publicado em 1996. A proposta interdisciplinar do autor tem suas bases teóricas na semiologia e na hermenêutica, valendo-se de análises estruturais e estilísticas e, fundamentalmente, da sabedoria esotérica (cabala, mandala, hermetismo, ocultismo, etc..). De modo geral, em seu erudito e abrangente estudo sobre o poema visual, entendido por ele como uma obra essencialmente hermética, que visa a acobertar um enigma ou uma verdade existencial, filosófica, ideológica ou teológica, o autor considera que:

O poema visual, antes de ser um jogo exclusivo de componentes geométricos, dispostos segundo os princípios da semiótica, é um jogo aritmosófico-semântico-visual, em que o significado é colocado em uma espécie de espaço sagrado, devendo ser apreendido unicamente pelos iniciados. (FERNANDES, 1996, p.119)

Não cabe aqui questionar o uso equivocado da expressão “dispostos segundo os princípios da semiótica”, uma vez que a semiótica não tem orientação normativa em relação à poesia, nem a nenhum outro tipo de uso das linguagens; mas é preciso deixar claro que os estudos semióticos do poema visual não se restringem a vê-lo como um “jogo exclusivo de componentes geométricos” – o que será demonstrado no desenvolvimento de nosso trabalho. No momento, vale assinalar que o referido livro apresenta análises e interpretações bem complexas de poemas visuais, além de ter profundidade e amplitude; porém, talvez em virtude do conceito redutor sobre os estudos semióticos, a visão de Fernandes é radical com relação ao Concretismo, por exemplo:

Se nos poema visuais de todas as épocas importa, em primeiro lugar, o significado, o mesmo não se pode afirmar com relação ao concretismo. Ao propor uma arte verbivocovisual, pensando-se restabelecer a tradição e as recreações do final do século passado e início deste, *esqueceu-se de recriar o seu caráter esotérico, místico e mágico*. [Grifo nosso](ibid., p.119)

Temos portanto, que a postura crítica de Fernandes, ao aliar uma proposta de “adensamento das teorias e da hermenêutica envolvendo a semiótica do texto literário” (ibid., p.11) a uma análise e interpretação dos componentes simbólicos das ciências esotéricas, justifica sua insistente cobrança da incorporação de elementos esotéricos a todos os tipos de poemas visuais, ou pelo menos, no caso das produções do século XX, de “uma forte densidade metafísica.” O autor chega a afirmar que, “quando não ocorre este procedimento, verificamos a existência de criações poéticas destituídas de sustentáculo estético e ontológico” (ibid., p.15); o que, sem dúvida, restringe outras possibilidades interpretativas diante das dimensões significantes da poesia visual e oblitera a percepção de que a exploração de novos códigos integrados ao verbal pode manifestar-se portadora de significações enriquecidas, não necessariamente metafísicas, mas essencialmente poéticas.

Por outro lado, observamos uma faceta do pensamento crítico de Fernandes que revela uma postura aberta ao escolher como objeto de estudo o “*misterioso universo do poema visual*”, que, segundo ele “é praticamente ignorado pelos estudiosos de arte, inclusive pela crítica literária.” (ibid., p.13) Desta perspectiva, consideramos que, ao debruçar-se sobre a convergência de letras, cifras e desenhos que regem o poema visual, procurando extrair-lhes as significações mais ocultas, o crítico produz uma obra importante e inédita no que tange ao adensamento teórico e hermenêutico da teoria do texto poético.

1.2. Duas posturas antagônicas sobre a visualidade na poesia

Queremos deixar claro que pretendemos aqui fugir do caminho mais previsível que seria avaliar a fortuna crítica da visualidade na poesia brasileira dentre aqueles autores mais sintonizados com as poéticas experimentais. Nesse caso, existe um vasto material à disposição do estudioso, a começar pelas propostas teóricas do *Plano Piloto para a Poesia Concreta* (1958) e das postulações ligadas ao Movimento do Poema Processo (1971), bem como de toda uma série de estudos de cunho semiótico, oriundos de dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado, publicadas nas últimas décadas sobre o poema visual.

No entanto, a questão é bastante polêmica e ainda causa um certo desconforto quando certas posturas críticas ficam explicitadas, por exemplo, num contexto acadêmico mais conservador, sendo a recíproca verdadeira. Pelas razões acima expostas, como alguns críticos cobram o engajamento político, outros mais conteúdo, e assim por diante, partiremos, de uma visão não apenas *semiótica*, ou não necessariamente favorável ao uso dos recursos visuais na poesia, para que se possa apreender a dimensão do conflito.

Para tanto, à guisa de exemplificação, escolhemos aprofundar o estudo do pensamento de dois importantes críticos brasileiros contemporâneos que apresentam visões opostas sobre a visualidade no poema: de um lado, Affonso Ávila, poeta, crítico literário e profundo conhecedor da arte barroca em nosso país, que enfatiza o primado do visual na poesia de invenção do século XX; e, de outro, Alfredo Bosi, professor universitário, historiador da literatura e um dos grandes nomes brasileiros no estudo do texto poético – cuja visão mais conservadora prefere não levar em consideração a dimensão visual na abordagem do poema.

1.2.1. A visão de Affonso Ávila

A leitura, feita há muitos anos, do ensaio de Affonso Ávila *Do Barroco ao Modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro* (ÁVILA 1975, p. 29-37) , de certa forma, inspirou este projeto de pesquisa, uma vez que foi sendo por nós lembrado, periodicamente, a cada transformação percebida na linguagem da poesia brasileira contemporânea. O autor divide o projeto literário brasileiro em três momentos:

- 1) No Barroco, visto como um processo de apropriação da realidade, ocorre o aproveitamento de "um novo material significativo, como forma de exprimir os choques entre as formas de herança e os estímulos e sugestões da peculiaridade tropical do país." (ibid., p.31) .
- 2) No Romantismo, visto como um processo de posse da realidade, o percurso da poesia barroca é reconstituído pelos poetas românticos que retomam seu projeto, agora de modo mais autônomo, embora pouco inovador em termos formais.

3) No Modernismo, momento da reflexão sobre a realidade, a abertura que o Barroco trouxera é retomada e revigorada. Ávila explica que a mudança radical na linguagem poética modernista decorre do verso livre que instaura a “movência plástica da palavra como material de expressão do poeta” (ibid., p. 34)

Ao concluir seu estudo, o autor considera que o ciclo modernista está encerrado, em decorrência da “grande fratura sofrida pela linguagem das artes nos últimos vinte anos, com repercussões na própria especificidade do discurso literário.” Demonstra, sobretudo, clareza quanto à futura fusão e interação das artes “ (...) processo que já assistimos agora no âmbito da poesia, através da franca permutação de sua linguagem com a linguagem da música ou da criação plástica.” (ibid., p. 36) Naquele momento em que se começava a falar timidamente em pós-modernidade e poéticas tecnológicas, Ávila faz a seguinte reflexão:

A verdade é que a poesia concreta e as proposições satélites, quebrando o tabu da estrutura discursiva e introduzindo no aparato da linguagem poética materiais e signos não-verbais, precipitaram a abertura de um fosso bem mais profundo do que o de transições intercíclicas anteriores experimentadas pelo projeto literário brasileiro. Vivemos atualmente uma conjuntura de estrangulamento que tanto pode indiciar um fenômeno cabal de esgotamento, quanto um fenômeno premonitório de reciclagem. E a crítica que pretender nesta altura intuir o futuro desdobramento do projeto de nossa literatura terá que levar em conta não só a aderência de novos materiais de expressão, mas igualmente as novas realidades postas em giro pela comunicação de massa, a exemplo das formas técnicas que constituem uma reformulação a seu modo da antiga inventividade do texto. (ibid., p.36)

Embora longa, a citação é importante por revelar a visão crítica do autor, que, em sua postura teórica de base histórica e estética, evidencia as regiões limítrofes a que chegou a arte como antiarte – proposta pelas vanguardas históricas - num momento em que o fosso cavado entre as estruturas discursivas modernas torna-se bem mais profundo. É nesse momento, quando a poesia concreta apresenta suas propostas de radicalização, em termos de uma sintaxe espaço-temporal, que a questão da ruptura ou negação absoluta da linearidade do discurso verbal atinge seu clímax: esgotamento ou reciclagem? No final do texto acima transcrito, o autor indica um caminho para uma crítica que pretenda acompanhar, até os dias de hoje, o projeto de

invenção em nossa literatura, afirmando que é preciso entender como e porque as formas técnicas à disposição dos poetas contemporâneos nada mais são do que uma recriação da *antiga inventividade do texto*. Vale dizer, continuam as pesquisas vanguardistas no campo da linguagem, intensifica-se a procura de novas formas de expressão poética que se mostrem adequadas a um tempo novo e a uma civilização da imagem em movimento.

Em diversas obras publicadas nas últimas décadas, Ávila estuda detalhadamente as formas de expressão do barroco mineiro, além de demonstrar a permanência de seus elementos lúdicos na moderna poesia brasileira, ao lado do primado do elemento visual.

Assim como o nosso tempo faz predominar entre os instrumentos de *mass-media* os que têm como veículo a comunicação ótica – o cinema, a televisão, o cartaz, o anúncio luminoso -, o barroco valorizou e utilizou com rendimento bem grande os processos de visualização, de persuasão através da imagem, da forma, da cor. (ÁVILA, 1978, p. 17)

Segundo o autor, a poesia seicentista encontrou na visualidade um modo de exprimir-se dizendo mais do que podia o verso tradicional e assim forjou inventivamente uma nova forma literária - que antecipou os recursos gráfico-visuais das vanguardas, como os caligramas, as estruturas anagramáticas, os textos permutativos e outras montagens modernas. Temos portanto que, para Ávila,

Há sem dúvida, uma insinuação de formas barroquizantes em toda aquela vertente literária que entre nós se caracteriza pela propensão inventiva, pela criatividade da linguagem, pela ascendência da informação estética sobre a semântica. (ibid., p. 21)

Dentre muitos outros autores que compartilham as mesmas posturas teóricas na linha da poesia de invenção e ligadas a uma poética sincrônica, a leitura dos inúmeros textos de Ávila sobre o assunto em pauta permite ver claramente o estilo barroco dentro de uma linha de tradição criativa - como tivemos oportunidade de exemplificar e detalhar no início deste capítulo. Para o crítico brasileiro, “o barroco plástico e o barroco literário representaram um dos instantes mais altos de liberação, de avanço, de adensamento da linguagem estética.” (ibid., p. 17)

O fenômeno não se restringe ao Brasil, o que se comprova, por exemplo, quando Umberto Eco situa no Barroco uma primeira manifestação, ainda que inconsciente, de abertura da arte, ao formular a sua teoria da *obra aberta*.

Outro aspecto enfatizado por Ávila é a tensão existencial dos artistas de ambas as épocas - vivendo ambos sob a órbita do medo e da instabilidade.

O homem barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo - ontem revelado pelas grandes navegações e as idéias do humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica - e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências da realidade - ontem a contrareforma, a inquisição, o absolutismo, hoje o risco da guerra nuclear, o subdesenvolvimento das nações pobres, o sistema cruel das sociedades altamente industrializadas.(ÁVILA , 1978, p. 16)

Desenvolvendo um pensamento bastante similar ao do referido autor, Osmar Calabrese, em 1987, defende a tese geral que muitos fenômenos culturais de nossa época trazem a marca de uma forma interna especificamente barroca. Diz ele:

(...) no que consiste o “neo-barroco” está quase dito. Encontra-se na procura de formas - e na sua valorização - , em que assistimos à perda da integridade, da globalidade, da sistematização ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade. (CALABRESE ,1987, p. 11)

O fragmento acima evidencia a pertinência das reflexões de Ávila, ao efetuar o corte sincrônico que permite reconhecer características formais do Barroco na poesia brasileira da segunda metade do século XX.

Na já clássica publicação de 1980, *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, o crítico continua a desenvolver reflexões que consideramos fundamentais para a presente pesquisa. Basta lembrar que, ao estudar detalhadamente os processos de visualização no texto barroco, o autor ressalta o papel da arte caligráfica, considerada, na época, como nota de bom gosto; além de enfatizar uma *arte feita para os olhos*, em que a montagem visualizadora dos textos importava, e muito:

No Brasil, onde a inexistência da imprensa tolheu, durante o período colonial, a expansão da criatividade gráfica sugerida em composições de Gregório de Matos, [...] , chegou-se a cultivar uma espécie de artesanato plástico do texto

cujo processo estaria compreendido na necessidade de primeiro sensibilizar os olhos, para depois comunicar à inteligência a mensagem ou informação textual. (ÁVILA, 1980, p. 226)

Segundo o autor, no contexto literário brasileiro, a sensibilidade visual e a consciência ótica, configuradoras de um *modo de ver* tributário do barroco na cultura mineira do século XVII, serão substituídas por um "irremediável entorpecimento sensorial, sobrevirá a deseducação estética dos olhos". (ibid., p. 232) Desse modo, durante o século XIX foram desaprendidas, segundo o autor, "a aguda percepção visual, a noção dos valores óticos, a lúdica excitação do sentido da vista". Foi preciso que a revisão modernista viesse "despertar a entorpecida consciência ótica" (ibid., p. 232) para atualizá-la como projeto criativo na poesia brasileira.

Em outro livro básico para o desenvolvimento desta pesquisa - *Barroco: Teoria e Análise* (1997), Ávila reúne diversos ensaios de renomados pesquisadores sobre o tema; e destaca a relevância da aferição interdisciplinar e intersemiótica do Barroco, para um melhor entendimento da arte de nossos dias. Para ele, a par de um balanço crítico das artes e da literatura do seiscentos/setecentos, os desdobramentos do estilo revelavam-se também *em cerne e raíz* numa escrita literária nova, em todo o continente latino-americano,

que retomava no entanto, como pêndulo e estímulo, as desinências barroquistas, proporcionando, principalmente na ficção o *boom* impactante de uma linguagem neobarroca, conquanto vigorosa e de função modernizante. (ÁVILA, 1997, p.11)

Vale lembrar que, no prospecto-programa da *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, realizada em Belo Horizonte, em 1963, o poeta e crítico mineiro já demonstrava a consciência crítica de que, apesar da aparente diversidade de concepção do fenômeno poético e de seus aspectos formais, existia uma direção única no sentido da pesquisa e criação de uma linguagem nova para a poesia brasileira, em que o elemento visual desempenha papel preponderante.

Numa época de *prevalência da técnica de visualização* [Grifo nosso] e portanto favorável à disseminação de novos veículos de divulgação da arte, a poesia adquire um outro plano comunicativo e já não se restringe ao consumo na fruição auditiva e na leitura em recolhimento. *É a poesia não só para os livros,*

mas para os cartazes, os murais, a televisão, [Grifo nosso] (ÁVILA, 1978, p. 138)

Nos últimos 10 ou 15 anos, o desdobramento do projeto de nossa literatura, sugerido por Ávila, há três décadas, confirma-se com a efetiva aderência aos novos materiais de expressão e às formas técnicas que vêm reformular significativamente os textos poéticos contemporâneos em termos de invenção. Na linha de raciocínio do citado autor, pode-se verificar, portanto, que o surgimento das poéticas tecnológicas encontra-se perfeitamente inserido no curso de nosso projeto literário.

1.2.2. A visão de Alfredo Bosi

Por outro lado, partindo agora para um visão bastante conservadora ou defensiva, constatamos que, ao debruçar-se sobre a poesia, em diferentes momentos, Alfredo Bosi deixa de lado o estudo da visualidade no poema. Para historiar dialeticamente o projeto literário brasileiro, o autor apoia-se teoricamente em filósofos que se ocuparam da linguagem, como Vico e Hegel, entre outros; na fenomenologia de Karl Bühler, Husserl e Gaston Bachelard; e na lingüística de Ferdinand de Saussure. Sua concepção de poesia está embasada no conceito saussureano da linguagem humana como *pensamento-som*:

A rigor, dentro da teoria de Saussure, nada há de verbal aquém da síntese pensamento-som, nem além dela. O som em si e o pensamento em si transcendem a língua. No entanto, a experiência de cada um nos diz que a poesia vive em estado de fronteira. Como a Matemática. No poema, força-se o signo para o reino do som. No teorema, o signo é repuxado para as convenções do intelecto. (BOSI, 1977, p. 39)

A citação acima é de seu livro *O ser e o tempo da poesia*, no qual o autor define o poema como "complexos de signos verbais que se vão expandindo e desdobrando, opondo e relacionando, cada vez mais lastreados de som-significante" (ibid., p.27), chegando a falar em *isomorfismo* (ibid., p. 45). No entanto, embora etimologicamente o termo (segundo ele, colocado em circulação pelos teóricos do Concretismo), implique na consideração das formas semelhantes, Bosi valida apenas as relações entre sons e sentidos,

questionando a dimensão visual dos signos verbais. Sobre a imagem formada por palavras em certos poemas, afirma o autor :

A imagem final, a imagem produzida, que se tem do poema, a sua forma formada, foi uma conquista do discurso sobre sua linearidade: essa imagem é figura, mas não partilha das qualidades formais do ícone ou do simulacro: procede de operações mediadoras e temporais.(ibid., p. 28)

Percebemos que o autor atém-se a uma visão tradicional da poesia como expressão oral, como uma frase feita de *música e silêncio*, considerando "a arte poética como o nível mais alto e mais livre de organização da matéria fônica." (ibid., p. 77) Diz ele: "Que o som e todos os seus ecos venham adensar a face concreta do poema." Observe-se que, mesmo ao utilizar a expressão *face concreta do poema*, o que o autor tem em mente é a concretude da fala, ou seja, ele enfatiza a vinculação entre som e sentido, na "matéria musical do poema" (ibid., p. 35), chegando a considerar o andamento como "um efeito móvel da compreensão. Modo sonoro pelo qual se dá a empatia entre o leitor e o texto. Nele se conjugam fôlego, intenção, duração. [...] o andamento é o tempo qualificado. (ibid., p.87)

Bosi, portanto, considera a poesia como um fenômeno exclusivamente temporal:

Toca-se aqui um ponto essencial: o da "imagem" frásica como um momento de chegada do discurso poético. O que lhe dá um caráter de produto temporal, de efeito (*ex-factum*) de um longo trabalho de expressão, e a diferença do ícone, do fantasma, imagens primordiais por excelência." (ibid., p. 28)

Nessa linha de raciocínio, ele explica que o uso extensivo do termo *imagem* supõe a aceitação de um caráter motivado nos processos semânticos em jogo no poema, o que:

(...) será um *critério válido* [Grifo nosso] para acentuar as virtudes miméticas ou expressivas da onomatopéia e da metáfora, mas sempre discutível enquanto parece confundir a natureza lingüística das figuras com a matéria mesma, visual ou onírica, da imagem. (ibid., p. 29)

O que parece estranho é o fato de Bosi considerar *válida* a motivação fônica, como ocorre nas onomatopéias, mas não a motivação visual, uma vez que ele exclui o ícone do que considera como *discurso poético*. Ora, teoricamente, os dois recursos são equivalentes, uma vez que a motivação

poética é entendida como oposta ao caráter imotivado ou arbitrário do código lingüístico logicamente organizado. O signo motivado designa e reproduz, ao mesmo tempo, porque apresenta correlações significativas entre o plano do significado e o significante, ou seja, existe uma espécie de co-presença de dois sistemas significantes no texto poético.

Sob a perspectiva da semiótica peirceana, como já explicado na introdução deste trabalho, tanto as montagens sonoras quanto as visuais são diagramas de iconicidade dinâmica, são signos motivados (ícones) não reprodutivos, mas equivalentes ao seu objeto.

O ícone é um signo que se refere a um objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui, quer um tal objeto realmente exista ou não. (PEIRCE, 2000, p. 52)

Além disso, semioticamente falando, o conceito de Interpretante (representação mediadora) é que define o valor semiótico de cada unidade no interior de um sistema, o que faz do signo poético uma entidade motivada por regras intrínsecas às estruturas, e que portanto, garantem a coerência funcional do sistema icônico que lhe é intra e infra-imposto. Na poesia, os ícones, melhor entendidos como imagens, podem ser fônicos ou visuais. Sendo assim, tanto a opção do poeta pela motivação fônica como pela motivação visual seriam resultado da saturação do signo verbal no sonoro ou no pictórico, respectivamente, constituindo ambos recursos expressivos familiares à linguagem poética da modernidade.

Ao excluir a visualidade de seu horizonte estético, Bosi ignora a questão do espaço material da página no estudo da poesia, um conceito já excluído no próprio título da obra: *O ser e o tempo da poesia*. Aliás, o autor enfatiza os termos *discurso*, *frase poética* e *fala*: A expressão verbal em si mesma, ainda quando reduzida a blocos nominais, atômicos, “é serialidade”, diz o autor, enfatizando que

Falar significa colher e escolher perfis da experiência, recortá-los, transformá-los, e arrumá-los em uma seqüência fono-semântica.[...] Sem predicação, o discurso emperra. Sem discurso, a predicação perde o seu melhor apoio para suste-se. Sobreviriam o silêncio ou o gesto quase-figurativo com todos os seus limites. (BOSI, 1977, p. 24)

A referência a todos os limites do *gesto quase-figurativo*, próximo ao silêncio, diz respeito à recusa das experiências poéticas em que o verbal se aproxima do icônico, postura que o autor vai explicitar mais adiante, quando aponta o engano da análise que tenta abstrair a duração e espacializar o texto. Com ironia, Bosi continua:

Basta ir à cata de reiteraões e simetrias, traçando uma linha que una todas as ocorrências de algum modo afins (quanto ao som, à função, à posição, ao significado). A idéia de estrutura espacial ganha, nessa fase do trabalho, uma solidez imponente. Parece afinal, que o poema foi montado para que toda a linguagem se ajustasse a um certo esquema de paradigma; e que ela se torcesse, se contraísse e se dobrasse sobre si mesma até se sobrepor sem sobras ao estrato ósseo das correlações. Mas não foi bem isso o que aconteceu. (ibid., p. 27-8)

Evidentemente, o autor apresenta, no trecho, uma crítica, até certo ponto pertinente, às análises estruturalistas e *semióticas* - no sentido restrito do termo - então vigentes, mas sua recusa de qualquer dimensão espacial no poema torna-se problemática diante dos textos contemporâneos. Décadas atrás, os concretistas, bem como a poesia praxis, o poema processo e outras vertentes experimentalistas, propunham a valorização da estrutura espacial em seus poemas. A poesia visual - melhor diríamos, espacial - está aí, marca fortemente as produções poéticas mais recentes. Devemos ignorá-la em nome de uma poética da fala?

A visão de Bosi contrapõe-se, portanto, a de outros teóricos e críticos literários, não só brasileiros, que estudam a visualidade como elemento relevante na linguagem da poesia moderna e cujos estudos estão sendo abordados nesta tese.

1.3. Retomada crítica

Uma vez situado o conflito, qualquer tentativa de equacionamento da questão, dependerá de uma retomada das teorias críticas concernentes ao tema.

Fazendo um recorte nas inúmeras obras que tratam do assunto, tomamos como exemplo os lingüistas Daniel Delas e Jacques Filliolet, que em 1973, já consideravam o inegável vínculo entre espacialização e percepção

poética. Ressaltando que "o espacialismo é a animação poética dos elementos lingüísticos, sem exceção" (DELAS; FILLIOLET, 1975, p. 217), os citados lingüistas tomam a página como lugar da manifestação poética, priorizando uma decodificação globalizante.

Dado que o signo tipográfico, em francês, conhece, na verdade, relacionamentos muito complexos, até confusos, e, em todo caso, pouco perceptíveis à primeira vista - com as seqüências da cadeia falada, o poema aparecerá, portanto, de início, como um macrossigno espacializado, cuja complexidade será reduzida por uma leitura linear, (...) (ibid. , p. 217)

Ao colocarem sistematicamente em evidência, no transcorrer de seu livro, os operadores lingüísticos da totalização poética, os autores afirmam que "a tomada de consciência dos dois canais da percepção do poético, oral e visual, leva assim a acentuar seu aspecto unitário." (ibid, p.220) Assim concluem que a estruturação espacial,

(...) sem representar papel superior ao das demais estruturações, merece especial consideração, à medida que, resultando de uma longa evolução de diversos fatores, só tenha alcançado autonomia em época recente, causando, numa mutação decisiva, o desuso das regras tradicionais e, conseqüentemente, dos recursos explicativos dos estudiosos de poesia. (ibid., p. 224)

A postura teórica acima encontra respaldo num texto de relevante abrangência sobre a questão da imagem, no qual Lúcia Santaella e Winfried Nöth afirmam que

Quando a dimensão plástica, a pregnância visual da escritura alfabética, começou a se impor na sua sensorialidade, a poesia foi a primeira a levar, até as últimas conseqüências, essa mutação no cerne da escrita. (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p.70)

Para os autores, como "o abalo sísmico do LANCE DE DADOS não poderia ser inconseqüente", depois de Mallarmé a página branca nunca mais foi a mesma, em todo o mundo. Eles assinalam que, décadas após, no Brasil, a poesia concreta trouxe "diagramas de som e sentido multiplamente direcionados"(ibid., p. 170), além de formas desenhando significados, para superfície em branco; e, além disso o movimento concretista foi o primeiro a "pôr programaticamente em discussão a visualidade na poesia."(ibid., p. 170)

No Brasil, tanto os poetas concretos como inúmeros outros críticos de formação semiótica têm desenvolvido há quatro décadas inúmeros estudos sobre a dimensão visual na poesia. Haroldo de Campos, por exemplo, tem retomado sistematicamente filósofos chineses como Chang Tung-Sun ou Yu-Kuang Chu, bem como poetas e pensadores ocidentais, como Ezra Pound, Ernst Fenollosa, Korzybsky, Hayakawa e até o cineasta russo Sierguéi Eisenstein, entre outros, para demonstrar o interesse da escrita ideogramática no entendimento do texto poético de caráter visualizante. A esse respeito, Campos associa, numa perspectiva comparativa rica de estimulantes simetrias, as inquirições sobre o ideograma chinês - efetuadas por parte da Língua, da Semiologia, da Teoria da Literatura e da própria Filosofia -, às mais diversas teorias do texto poético no Ocidente.

Dentre os textos mais recentes, considerados sinalizadores das tendências dos procedimentos imagéticos na poesia, destacamos os trabalhos de Philadelpho Menezes, que, em seus estudos, mapeia a trajetória da poesia visual brasileira contemporânea, sob o prisma da figuratividade, da intersemiose e da relação projetada por essa nova sintaxe definidora na mente do leitor, como veremos a seguir.

Em suma, cremos ser o conceito da visualidade na poesia do maior interesse para o entendimento do fenômeno poético contemporâneo e, mais ainda, que, sem a compreensão plena do redimensionamento sofrido pelos signos verbais nos poemas experimentais, torna-se inviável qualquer tentativa de avaliação crítica das manifestações poéticas em novos suportes.

2. Uma nova percepção do poético

Estudar a questão da visualidade na poesia implica em levar em conta, primeiramente, as diversas perspectivas teóricas que se preocupam com a forma como elemento signifiante na linguagem poética: Os Formalistas Russos (1917), Roman Jakobson (1963), Michel Riffaterre (1973), A. J. Greimas (1975), entre outros. Embora aqui não seja o local para tratar do assunto em detalhes, é importante destacar que tais teorias entendem o texto poético como uma configuração textual específica, que se define por um modo particular de funcionamento da linguagem; linguagem esta centrada em si

mesma e, portanto, capaz de acentuar formalmente sua singularidade. Nessa linha de raciocínio, mostra-se de particular interesse para o desenvolvimento desta pesquisa o conceito de *relevo semiótico* do texto estético, caracterizado por Umberto Eco (1980) como:

- Um trabalho particular de manipulação da expressão, que
- provoca um reajustamento do conteúdo, que
- produz uma função sígnica original, que
- provoca uma mutação de código, que
- produz um novo tipo de *visão do mundo*, que
- estimula um complexo trabalho interpretativo no destinatário e que
- solicita respostas originais.

Claus Clüver considera os poemas visuais como um fenômeno estreitamente ligado aos estudos interartes, pelo fato de configurarem um gênero de *discours synchrétique* – a quarta categoria no amplo esquema de transposições intersemióticas, de Leo Hoek (1995), referidas por ele. O autor explica que considera ser útil aplicar o termo *poesia visual* amplamente,

(...) de modo a abarcar tanto os textos em que existem elementos verbais e visuais combinados mas separáveis (é o equivalente ao *discour mixte* de Hoek), quanto os textos que recorrem simultaneamente a códigos visuais e verbais sem entretanto permitir sua separação (o *discour synchrétique* de Hoek). (CLUVER, 1997, p. 47)

Desse modo, segundo Clüver, muitos tipos de poesia visual e os gêneros mais recentes de poesia sonora e de poesia semiótica, porque envolvem textos nos quais os aspectos visuais e auditivos não admitem separação do verbal, “qualquer tentativa de decodificação e interpretação deve simultaneamente levar em consideração vários sistemas semióticos “(ibid. p. 47)

As assertivas acima confirmam o estatuto intersemiótico do poema visual - premissa básica para o desenvolvimento da presente pesquisa, cujos pilares conceituais e operativos são *Signo Verbal, Visualidade e Movimento*; uma vez que a presença do signo verbal é considerada condição *sine qua non* para que se possa entender uma obra como poema visual ou como clipoema.

Philadelpho Menezes, embora reconheça as experiências feitas com a visualidade naquela poesia que rompe com os cânones rítmicos e rítmicos, ou

ainda na poesia não versificada anterior, limita o uso da expressão *poesia visual* à vasta produção de poesia brasileira produzida de 1960 em diante, ressaltando que as imagens nela produzidas não são meras descrições de imagens pelas palavras.

(...) no cerne da aparentemente caótica poética brasileira de vanguarda, há uma coluna vertebral que estrutura uma trajetória em direção a uma incorporação de visualidade ao poema, de modo a depositar a função poética também na imagem plástica. (MENEZES, 1991, p. 10)

A tese de Menezes encaminha-se para, situar no Concretismo – tendo em vista seu trabalho com a visualidade enquanto estrutura gráfica do poema - o início da trajetória recente da *poesia espacializada* no Brasil; trajetória essa que, segundo o autor, desemboca numa visualidade semântica e numa pragmática da imagem, ou seja, numa poesia além do signo verbal.

Nosso enfoque, é divergente neste aspecto, porque entendemos que a expressão *poesia visual* diz respeito à *necessária integração de signos verbais e visuais*; sendo que sua trajetória tem início no Barroco e corporifica-se nos experimentos das vanguardas do início do século XX, para, finalmente, vir a sistematizar-se como programa, a partir do Concretismo, com seus poemas *verbivocovisuais*.

Nos limites de nosso estudo, o *poema visual* é entendido como um *texto híbrido, de base verbal* (em suas dimensões significantes: gráfica e acústica) e no qual as equivalências percebidas na sintaxe topológica passam a ser elementos atualizadores de subsistemas latentes, análogos em diversos níveis, o que esquematizamos abaixo:

- Num primeiro momento, em lugar da esperada sensação do objeto como reconhecimento, o poema propõe-se simplesmente como *visão*.
- Inicia-se um processo de transformação vertical e horizontal do espaço poético, que passa a ser constituído de pontos, enquanto o seu tempo consiste em instantes percebidos como *fulgurações poéticas*.
- As imagens ou figuras percebidas, em sua contextura sensível, distinguem-se umas das outras e do seu próprio fundo, numa categoria de percepção gestáltica que instaura uma nova temporalidade da leitura do poema.

- Libertos da linearidade e da diacronia, tempo e espaço integram-se sincronicamente.

Na verdade, qualquer disposição espacial dos vocábulos ou de seus fragmentos valoriza, necessariamente, os campos semânticos explorados e instaura um jogo dialético entre as possibilidades significativas do poema, que incorpora elementos indiciais e icônicos (motivados) ao caráter simbólico (arbitrário) do signo verbal.²

Em resumo, semioticamente falando, diante dos mais variados tipos de poemas visuais, a cronossintaxe, própria da oralidade, é substituída por uma topossintaxe; sendo que, dessa forma, a justaposição das unidades verbais passa a ser percebida como partícipe de outro sistema sígnico. O significante produz e autoriza desenvolvimentos semânticos que exigem uma decodificação sob a forma de *constelações*, ou seja, de uma atividade de leitura que considere a organização gestáltica das massas gráficas. Obtem-se, assim, uma articulação dos signos lingüísticos em diversos níveis, cuja legibilidade é assegurada por um sistema híbrido: icônico e indicial. As significações organizam-se em paradigmas equivalentes, como uma espécie de metáfora plástica, na intersecção de dois sistemas, de modo que a similaridade dos significantes se projeta no plano dos significados.

Lembramos aqui que, também ligada ao processo de criação poética desenvolvido por Mallarmé, a idéia de *constelação*, em termos da Psicologia da Gestalt, seria o espaço onde coexistem o ilusório, o acaso cósmico e a necessidade humana de ordenar o caos. Percebemos aí uma herança do Barroco, com sua angústia cósmica - que tenta apreender os conflitos do mundo deformando-o; ou com sua *agorafobia espiritual* - que leva ao preenchimento obsessivo dos espaços vazios, aos quais o homem seiscentista tinha horror.

² Referindo-se a uma segunda tricotomia dos signos, Peirce explica que “Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, é ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo.” (PEIRCE 1995, p. 52)

Na sequência de seu raciocínio, o autor diz que o único modo de comunicar diretamente uma idéia é através de um ícone e que “todo método de comunicação indireta de uma idéia deve depender, para ser estabelecido, do uso de um ícone”. (idem p. 64) Sendo assim, o ícone constitui a base da existência de representações, pois toda asserção deve conter um ícone ou conjunto de ícones, ou então deve conter signos cujo significado só seja explicável por ícones.

Diante do poema visual, o leitor, condicionado pela leitura fonológica, depara-se com uma produção poética cuja decodificação linear é impossível, uma vez que, livre das restrições da métrica e da versificação normativa, a poesia passa a ter sua tônica dominante na espacialização. Diante dessa *escritura ideográfica*, com um caráter figurado que falaria verdadeiramente aos olhos, modifica-se o modo de percepção do poético. O olhar do fruidor precisa adaptar-se a um funcionamento espacializado da linguagem do poema, que passa a ser visto como uma rede gráfica significativa, na integração dos componentes semânticos e sonoros. Tem-se pois a multidimensionalidade no poema que passa a ser entendido como um macrossigno espacializado, o que leva à constituição de representações mentais a partir de um conjunto de dados. Importa a maneira pela qual esses dados são associados, porque, como diria Piaget "o todo consiste, desde o início, num sistema de relações." (PIAGET,1972, p. 139)

A questão tem sido esquadrihada pelas ciências da linguagem, o que leva, na década de 70, os lingüistas DELAS E FILLIOLET a interessarem-se particularmente pela mensagem poética que, em sua situação de comunicação," é oferecida ao receptor, como forma e como sistema, sob um aspecto tal que, além das modas e dos acasos, mostra as marcas externas da poeticidade, correlativas às marcas internas."(DELAS ; FILLIOLET,1975, p.194) Querem eles demonstrar que forma métrica e forma tipográfica são casos bem distintos, que implicam uma estruturação respectivamente sonora e espacial específicas, decorrentes das complexas oposições língua falada/língua escrita. Da gradativa ruptura da associação entre a palavra poética e a música, que antes eram coextensivas, procede uma nova poesia conscientemente "escrita". Os autores sublinham que

(...) a confrontação do significado do significante, depois de ter sido atualizada no plano oral e mediatizada pela música, é atualizada na época moderna no plano escrito e no plano oral e que, assim, a mediatização é tanto de ordem poética como de ordem musical.(ibid., p. 203)

O enunciado inscrito de maneira descontínua se valoriza como espaço semiótico. A espacialização tem fortes implicações na estruturação do conteúdo dos versos livres, impondo novas regras ao jogo entre significante e

significado. Pela força icônica dos vocábulos e fragmentos espacializados, a leitura visual passa a não coincidir com a leitura oral. Devido à ausência da métrica, o espaço textual não possui estrutura alguma anterior ao texto; logo, no poema espacializado, o olhar do leitor deve procurar um relacionamento em todas as direções, fruto de um trabalho com as equivalências em todos os níveis, na totalidade do texto.

Para os citados lingüistas, a visualidade no poema faz com que surja uma “*percepção renovada*”, cujas características esquematizamos abaixo:

- A estruturação espacial instaura marcas externas de poeticidade, cuja percepção prévia orienta a leitura.
- A estruturação espacial propõe relações específicas, que atualizam o papel poético da matriz sintática.
- Uma vez que as formas visuais são dadas simultaneamente e as sonoras sucessivamente, a percepção do fato poético é necessariamente globalizante e integrada.
- A leitura poética - uma integração de diversas leituras do significante e do significado - é seleção de unidades pertinentes por formas pertinentes. (ibid., p. 225)

Como exemplo ilustrativo de uma nova leitura do fenômeno poético - que rompe com os pressupostos saussureanos relativos ao signo verbal escrito - citamos o livro *Rhétorique de la poésie. Lecture lineaire, lecture tabulaire*, publicado em 1977 pelo *Groupe µ*, de Bruxelas. No capítulo IV do referido livro, que trata da questão da visualidade na poesia, os teóricos desse grupo (ligado à *Fondation Universitaire de Belgique*) tomam como exemplo a obra do poeta norte-americano E. E. Cummings, por eles considerado o precursor da poesia concreta.³ Discutem seus poemas como *mise en scène*, ou seja, como textos poéticos que exploram enfaticamente a dimensão icônica, assumindo-se se como *espetáculo*. Para o grupo, como poeta sensível aos valores plásticos da palavra, Cummings jamais deixa de considerar o significado, mas seu procedimento poético de renovação da forma visa desencadear novas significações latentes. Assim, explora sistematicamente os caracteres gráficos: parênteses, sinais de pontuação, as pausas, as maiúsculas - pontos fundamentais de sua inventividade. Para os autores, trata-se de um problema

³ É interessante observar que Cummings é um dos poetas de língua inglesa freqüentemente citado e traduzido pelos concretistas, não havendo, no entanto, razão para crer que a escolha de seu poema para a análise efetuada pelos autores belgas esteja vinculada aos trabalhos dos referidos poetas brasileiros. Por outro lado, versos de Cummings aparecem no clipoema **PulSo desCalço**, de Glauco Pessôa, apresentado no **Perhappiness** 2002, que analisamos no capítulo final, o que demonstra sua popularidade entre os poetas da novíssima geração.

de representação: os espetáculos observados - uma estrela que cintila, uma folha que tomba - são simples, mas a impressão produzida no espectador/leitor é algo complexo demais para ser expresso na linearidade sintagmática. O poeta vai então tentar transpor o espetáculo de uma forma icônica, aproximando o poema de um caligrama. Desse modo, “*Si calligramme il y a, il s’agit ici de calligramme abstrait: les mots et les lettres jouent sur la scène de la page.*” (GROUPE μ, 1977, p. 263)

Em seguida, os autores analisam detalhadamente alguns poemas visuais. Reproduzimos abaixo, resumidamente, partes da primeira análise apresentada, por considerá-la relevante diante do que desenvolveremos nos capítulos seguintes desta pesquisa. Eis o poema:

brIght

bRight s??? big
(soft)

soft near calm
(Bright)
calm st?? holy

(soft briGht deep)
yeS near sta ? calm star big yEs
alone
(wHo)

Yes
near deep whO big alone soft near
deep calm deep
????Ht ????? T)
Who (holy alone) holy (alone holy) alone

(E.E.Cummings. *No thanks*, 1935)

A análise apresentada pelo grupo aponta muitas técnicas habitualmente exploradas por Cummings em seus poemas, como, por exemplo :

a) A maiúscula móvel (em oposição às minúsculas) como metaforicamente associada ao brilho *versus* sombra, em jogo com os três vocábulos *bright, yes, who*.

brlght	YeS	wHo
bRight	yEs	whO
Bright	Yes	Who
briGht		
????Ht		
?????T		

b) Ocultação e desocultação, por meio de duas palavras, que jogam com a oposição presença *versus* ausência, primeiro plano *versus* segundo plano - ou pano de fundo:

S???	
St??	
Sta?	BriGth
Star	???? HT
	?????T

Segundo os autores, o ponto de interrogação ocupa o espaço da ausência do significante, mas, ao mesmo tempo, introduz perguntas implícitas como: "Onde estão as coisas assim que deixamos de vê-las? " ou ainda, diante da presença da palavra *who* no poema: "Quem joga com as estrelas?" (ibid., p. 265)

c) A permutação qualificativa, ou seja, o substantivo *star* é determinado ou qualificado por aquelas palavras com as quais Cummings nos comunica sua atitude diante da estrela - *suas isotopias cósmicas* (ibid., p. 266) :

brihgt, big, soft, near, calm, holy, deep, alone

A análise aqui resumida demonstra que a imprevisibilidade do comportamento luminoso da estrela só poderia ser representado com essa série de permutações e grupos aleatórios; ou seja, a extensão material da palavra *star* apresenta-se como metáfora da extensão material do objeto estrela - aqui decomposto em partes significantes.

Acreditamos que este recorte do trabalho efetuado pelos teóricos do *Groupe μ* sirva para que se possa avaliar a importância dos aspectos icônicos

e indiciais num poema. É nesse sentido que entendemos o poema visual como um conflito imanente entre o verbal e o icônico, propondo-se como um desafio à imaginação criadora, uma vez que ele instiga o olhar do leitor a manter-se atento à simultaneidade que a produção poética suscita, em busca de respostas originais para os enigmas do texto - de modo análogo ao que acontece nos famosos e pioneiros labirintos barrocos.

2.1. Uma poética da visualidade

Cumpramos esclarecer que, na acepção que lhe é conferida neste trabalho, a poesia visual - mesmo fugindo à linearidade dos versos convencionais para demonstrar a consciência das virtualidades expressivas dos signos verbais espacializados - não é uma poesia exclusivamente da imagem visual, mas sim da combinação de signos verbais e visuais; sendo que, nela ,

(...) a plasticidade cede lugar a uma predominância informacional, que retira a imagem do campo das artes plásticas e a preenche com carga semântica, a partir de uma composição onde as formas visuais e as palavras se ligam por elos de contigüidade ou similaridade. (MENEZES,1991, p. 110)

Em síntese, pretendemos ressaltar que:

- Como acontece em todo texto poético (JAKOBSON, 1975), opera-se no poema visual uma mutação de código (ECO, 1980) que ativa um processo de transcodificação.
- Esse processo constitui-se num trabalho particular de manipulação do signo verbal que vai fazer com que a poesia visual produza um gênero de função sígnica altamente idiossincrática e original. (PIGNATARI, 1974)

Assim sendo, na poesia visual não há mais versos (na linearidade da sequência verbal), mas sim complexos sígnicos em expansão, que se opõem e se integram, num processo dinâmico. Todos os elementos do texto tendem a se motivarem uns aos outros, favorecendo a coesão de um sistema intersemiótico, no qual se destacam a mediação plástica nas aproximações fonológicas e a mediação icônica nas associações semânticas.

A produção poética do século XX, com as conquistas das vanguardas e notadamente a partir dos Experimentalismos dos anos 60, privilegia os

processos intercódigos. Como a variedade e o amplo espectro de sensações levam a imaginação dos poetas modernos a operar sob tensão, diante da fusão do que antes era desconexo, estanque ou inanimado, seus poemas espelham, em seus aspectos multiformes, uma vasta sinopse espacial e temporal, que teve início na poesia barroca, como explicado no capítulo anterior.

Cumprir lembrar que, pioneiramente, já na década de 50, o Concretismo explora o ritmo espacial, gerado pela tensão provocada pela topologia sgnica. Equilíbrio e simetria, paralelismos e rupturas, horizontalidade e verticalidade ou disposições cruzadas - são termos incorporados ao vocabulário poético concretista, no trabalho com a materialidade da palavra; procedimentos estes que vão projetar-se em grande parte da produção poética brasileira posterior.

2.2. Poesia e pintura

Diante das poéticas da visualidade, constata-se a necessidade de se estabelecer correlações significativas entre os dois sistemas significantes - o verbal e o icônico - , o que implica na indispensável aproximação com os elementos do código pictórico. Segundo Vassili Kandinski, diante de um quadro,

(...) exteriormente – cada forma é um elemento; interiormente – não é a forma em si, mas a tensão interior que nela vive que constitui um elemento. Desse modo, não são as formas exteriores que materializam o conteúdo da obra pictórica, mas sim as forças que vivem nestas formas. Forças, neste caso, consideradas como tensões. (KANDINSKI, 1958, p. 37)

Entendemos que o pressuposto kandinskiano da existência de uma energia proveniente das tensões ocorridas no interior dos elementos da obra pictórica torna-se válido, também, para o poema visual. Afinal, nele, efetua-se a saturação do verbal no pictórico, ou seja, o semântico deixa de ser privilegiado em favor dos processos intersemióticos. Em outras palavras, os múltiplos significados de um poema visual resultam do confronto ou da tensão entre os sistemas de signos.

Kandinski considera que os pontos comportam a energia de um quadro, uma vez que se encontram situados na interseção de várias direções, presentes enquanto possibilidades de vibrações. Ao alcançar sua tensão

máxima, o ponto adquire possibilidades de forma e passa a desprender forças autônomas. Se o ponto permanecer fixo, não indicando movimento em qualquer direção, ele condensa forças para o direcionamento do olhar. Enquanto tensão concentrada, o ponto exercita energias antagônicas, ativas ou passivas. Ao se observar a vibração visual, ou seja, a tensão entre dois pontos, o que dá origem à linha, tem-se a duração da energia que move os elementos de um quadro. Aplicados à poesia, tais princípios impõem uma temporalidade diferente, um novo tempo de leitura - a *tensão no espaço-tempo*, da poesia concreta. Na verdade, trata-se da duração da percepção *do qualis*, ou seja, daquela qualidade de informação estética que transcende os limites do verbal e do discurso logicamente organizado.

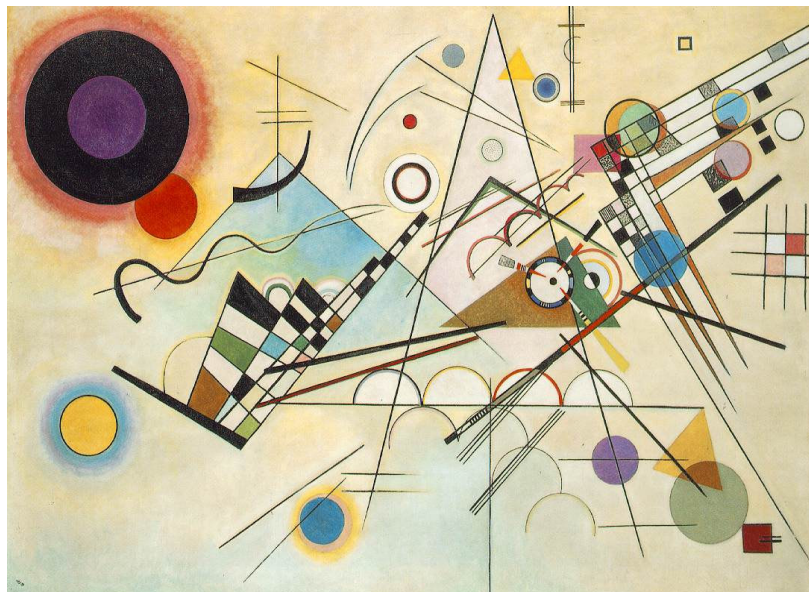
Em seu artigo *Sincretismo e comunicação visual*, Ignácio de Assis Silva, ao aproximar a noção de sincretismo com a de neutralização, adverte que não há apagamento dos elementos sincretizados, devido à permanência de uma base comum sobre a qual se assenta a percepção do fenômeno.

No verbal costuma-se passar batido pelo corpo figurativo (significante ou significado) da palavra, da mensagem, por exemplo, prestando-se mais atenção no arcabouço sintático ou no conteúdo de uma frase do que nos jogos entonacionais. Na comunicação visual, os corpos de signos não interessam como globalidades, como signos ou como símbolos estereotipados, mas enquanto signos ou melhor símbolos "desconstruídos-e-reconstruídos", enquanto semi-símbolos. "corpos de signos"? Sim! Mas enquanto configurações de qualidades sensíveis sobre/sob as quais se erigem/deslizam qualidades de sentido; não enquanto signos ou símbolos-quistos, autônomos, independentes, no espaço quadro, fotografia, etc., mas enquanto grandezas atravessadas por tensões relacionais/relativizadoras. Ele, o símbolo, não é só uma "pedra no caminho", mas uma pedra do caminho. (SILVA, 1994, p. 75)

Seu raciocínio é importante para que se possa pensar a relação entre as diferentes semioses que entram num mesmo texto. O autor enfatiza a riqueza figurativa dos corpos de signos em diferentes linguagens; corpos estes que se apresentam como grandezas atravessadas por tensões - ao mesmo tempo relacionais e relativizadoras - que fazem deles *semi-símbolos*, desconstruídos enquanto estereótipos para serem reconstruídos como qualidades sensíveis geradoras de sentidos.

Para elucidar o exposto, apresentamos abaixo duas obras que, aparentemente, nada têm em comum: um quadro de Kandinski e um poema

de Ferreira Gullar. Na tentativa de apreensão das estruturas básicas dos dois textos em confronto, buscaremos as homologias ($a:b :: c:d$), não a identidade.



(Composição VIII. Vassili Kandinski. 1923.

Óleo sobre tela. 140x201cm.

Guggenheim Museum. New York)

Sob esta perspectiva, esboçamos abaixo o resultado de um processo interpretante que permite estabelecer relações icônicas entre o quadro e o poema, com o objetivo de iconizar a apreensão do *qualis* - algo impossível de ser verbalizado na íntegra. Não se trata de uma interpretação do poema, mas sim de tentar visualizar aquela *qualidade de percepção* a que o leitor/espectador é levado diante de um poema visual.

mel				laranja
	lâmina		mel	
		sol	lâmina	
		laranja	mel	
	sol		laranja	
lâmina				sol

(Ferreira Gullar – 1958)

A distribuição dos vocábulos no espaço remete aos raios de sol, aos gomos da laranja e ao facetamento dos favos de mel e da lâmina, o que também fica sugerido no quadro. O entrecruzamento dos campos semânticos trabalhados privilegia as sugestões cromáticas, análogas às presentes no quadro. Percebe-se que o dizer poético, atualizado graficamente nas imagens, envolve um outra dimensão semântica que contamina os significados dos vocábulos presentes no texto de Gullar, redimensionando-os.

Dentre as sugestões icônicas, tanto no quadro como no poema, algumas *figuras* podem ser percebidas nas linhas transversais ascendentes e descendentes. A ênfase nos efeitos sinestésicos - percebida nas duas obras, sendo que ambas efetuam a desconstrução do conceito lógico de representação - permitem-nos constatar que em uma obra de arte não há predomínio da razão. Uma das funções da obra de arte é *fazer pensar*, mas somente após a experiência estética ter sido completada ou seja, após o momento de *fruição*, é que ela pode ser conceitualizada e analisada.

Na maioria dos poemas visuais, principalmente naqueles em que predominam as linhas curvas, o movimento do olhar é guiado como numa ilusão de ótica que provoca sugestões cinéticas que ultrapassam, em muito, as possibilidades dos signos verbais. Haverá maior tensão nos elementos em decorrência da pressão nas extremidades das curvas. Maiores possibilidades de movimentos em direções diversas são determinadas pela maior tensão, como se percebe no poema abaixo:

TRANSLAÇÃO

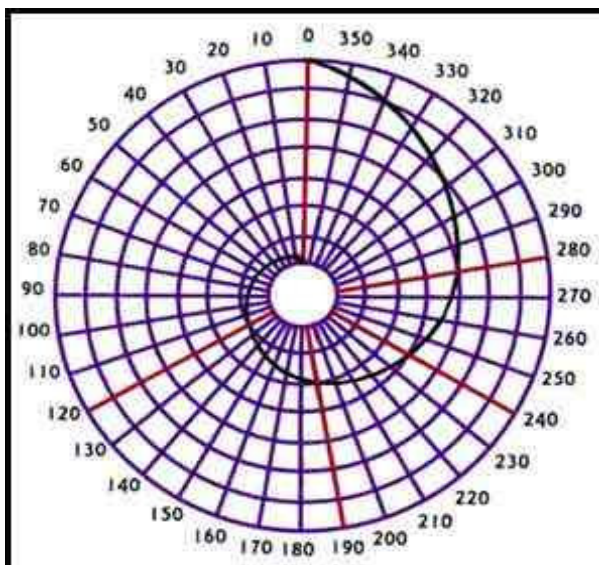


(Cassiano Ricardo- 1964)

Ao tentar presentificar o movimento, com o mínimo de elementos verbais, o poeta joga com a troca de duas letras (*f / p*) e um único vocábulo (*esf(p)era*), na construção de um poema visual elíptico ascendente. O movimento sugerido alia-se ao título do poema para iconizar a órbita do planeta (*esfera*) e a própria imagem do tempo (*espera*). Outras imagens visuais ou sugeridas pela semantização dos elementos criam, no poema, um rico jogo de significados e estabelecem um exercício dinâmico da função poética da linguagem. A espiral é rica em simbologias, nas mais diversas culturas. Bruno Munari estuda a espiral logarítmica, que se encontra no crescimento orgânico de muitas formas de vida, e afirma que esta forma

(...) tem auxiliado muitos artistas, de todas as épocas, graças às suas possibilidades estruturais, a elaborar um esqueleto harmonioso que sirva de base à criação artística.(...) A espiral logarítmica nasce de uma série de retângulos progressivos dispostos em torno de um menor.(...) (MUNARI, 1982, p. 15)

A figura desta espiral é obtida pela união dos vértices consecutivos de triângulos retângulos sucessivos, de forma que a hipotenusa de cada triângulo é um dos catetos do seguinte



(A espiral logarítmica)

A característica fundamental desta espiral é que a expansão e a rotação têm um vínculo geométrico ou exponencial. A distância entre as espiras aumenta muito mais rapidamente que a rotação.

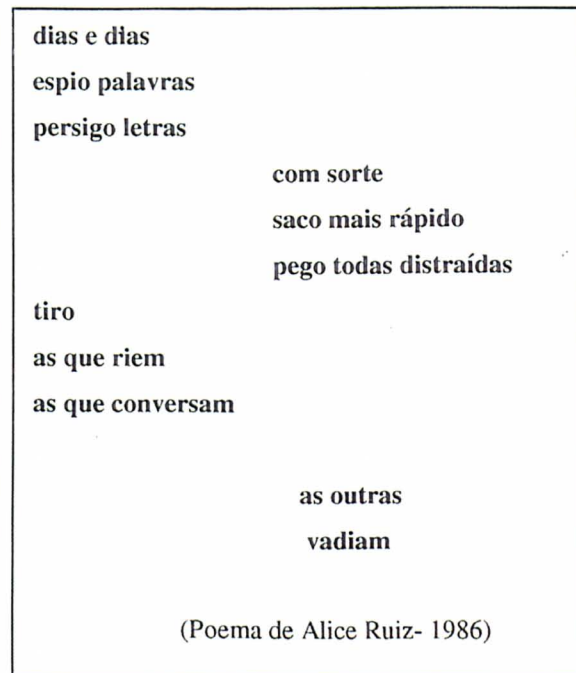
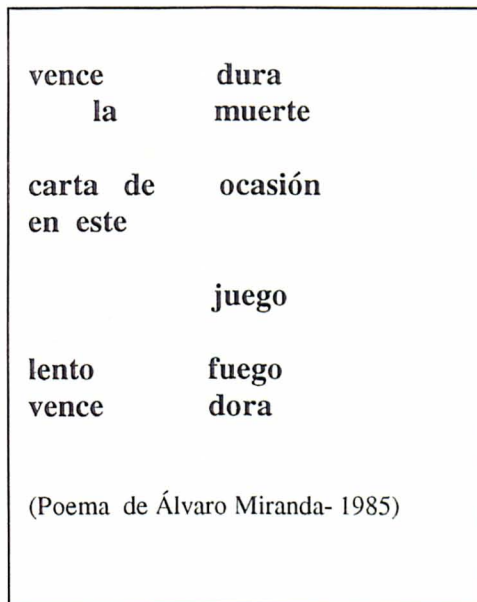
Pensando nos jogos formais potencializados pela espiral logarítmica, temos que, tanto num quadro como num poema visual, o contínuo movimento e contra-movimento das linhas principais e secundárias, que se dobram em todas as direções ou se interceptam, tenta criar o equilíbrio de forças da obra. O salto do estático para o dinâmico verifica-se justamente nesse jogo. No exemplo acima, o predomínio da linha geometricamente curva sobre a reta provoca uma energia basicamente positiva. As curvas e contracurvas sempre foram exploradas pela arte. Entre os brasões da nobreza, os objetos decorativos *art-nouveau* e as vinhetas da TV Globo, a diferença é que, à medida que aumenta a velocidade dos meios de transporte e de comunicação, vão diminuindo proporcionalmente os traços utilizados, até os traços essenciais da arte contemporânea.

Por outro lado, a predominância de linhas retas cria tensões de outra natureza, possibilitando uma nova ordem: o plano. Normalmente, as linhas formadoras do plano possuem forças diferentes, o que provoca a dualidade entre estático e dinâmico. Do movimento das linhas emanam tensões em diversas direções: horizontal, vertical, diagonal, ascendente, descendente, etc. Percebe-se que a interação dessas forças monta um painel dos movimentos possíveis, tanto num quadro, como num poema. Linhas principais e secundárias, que se movimentam num quadro abstrato, por exemplo, ou num poema visual, criam malhas, texturas, planos e até imagens,.

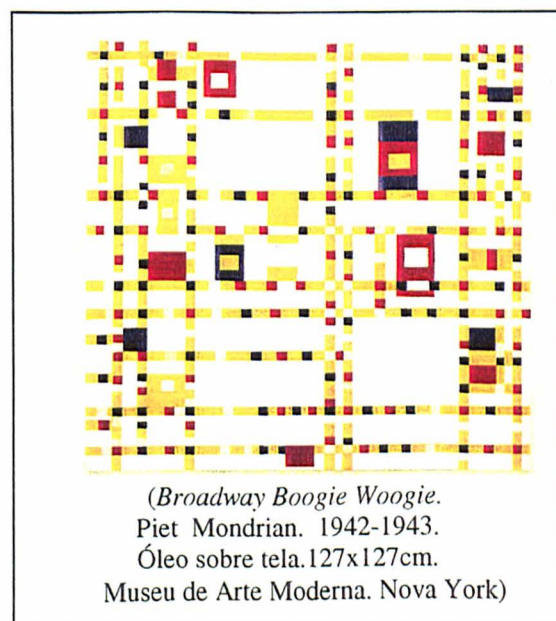
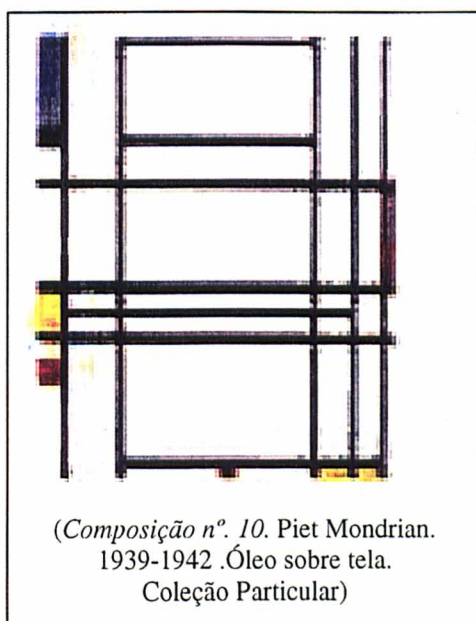
Assim como nos quadros abaixo, nos dois poemas, a linha é o eixo sobre o qual vêm agrupar-se os signos verbais. As linhas mais longas favorecem a decodificação referencial na horizontalidade, enquanto as linhas mais curtas, sejam elas simétricas ou não, favorecem as ligações diagonais e também as verticais.

Observe-se a similaridade na exploração dos espaços nos quadros do abstracionismo geométrico e nos poemas que se seguem, nos quais a ruptura do verso e a espacialização dos vocábulos vêm apresentar, muito mais do que representar, os fatos tematizados. Desse modo, elementos do código pictórico passam a ser sistematicamente trabalhados, numa operação intersemiótica,

ou seja, numa troca inter-códigos. É o que ocorre nos poemas, num processo enfatizado pela fragmentação do discurso verbal, o que cria diversas possibilidades de justaposição.



Percebe-se que tem início um processo de transformação vertical e horizontal do espaço poético, gerador de um modelo diagramático em sua essência, como pode ser observado nos quadros de Mondrian.



Tanto em poemas como os apresentados acima, como em qualquer outro tipo de poema visual, as imagens ou figuras percebidas, em sua contextura sensível, distinguem-se umas das outras e do seu próprio fundo. Entendemos que é nessa categoria de percepção gestáltica que surge a nova temporalidade da leitura do poema. Libertos da linearidade e da diacronia, tempo e espaço integram-se sincronicamente. O espaço total do poema passa a ser constituído de pontos e o seu tempo, de instantes percebidos como *fulgurações poéticas*.

Não aprofundamos aqui o estudo das relações intersemióticas entre a poesia e a pintura, por não ser esse objetivo precípua do presente trabalho. No entanto, como consideramos tais relações da maior relevância para a compreensão das produções poéticas da contemporaneidade, temos publicado, nos últimos anos, diversos ensaios sobre o tema, aos quais remetemos o leitor possivelmente interessado.⁴

Segundo Jean Paul Sartre, antes do século XIX, o poeta mantinha um acordo com a sociedade, depositando na linguagem a mesma confiança do prosador. Para o pensador francês, a crise da linguagem que eclodiu no início do século XX, é uma crise poética, porque, ao abordar as palavras com um sentimento de estranheza extremamente frutífero, o poeta parece compor uma frase, mas, na verdade, ele cria um objeto.

As palavras-coisas se agrupam por associações mágicas de conveniência ou desconveniência, como as cores e os sons; elas se atraem, se repelem, se “queimam” e sua associação compõe a verdadeira unidade poética que é a frase-objeto. (SARTRE, 1989, p. 16)

Na verdade, as palavras de Sartre, embora tenham em vista a imagem mental, remetem a conceitos básicos da poesia visual, aquela que, em sintonia com Mallarmé, enfatiza a materialidade da palavra poética. O texto sartriano,

⁴ Dentre eles, destacamos: GUIMARÃES, Denise. *A força da tensão entre elementos significantes na poesia visual*. **Revista Tuiuti Ciência e Cultura**. Vol. 16. Curitiba: UTP. 2.000; *Poesia visual e pintura: uma abordagem intersemiótica semiótica*. ANAIS DO IV CONGRESSO DA ABRALIC. São Paulo. 1994; *Tensão: elemento intensificador dos procedimentos significantes na poesia visual*. ANAIS DO IX ENCONTRO NACIONAL ANPOLL. V. 1. Caxambu, 1994; *Poema Visual: uma proposta de leitura*. ANAIS DO III ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL. Porto Alegre. 1991; *Metalinguagem: recuperação e saturação do verbal*. ANAIS DO IV ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL. Recife. 1989.

nas referências a *palavras-coisas* e a *frase-objeto*, permite que estabeleçam, também, fortes pontos de ligação com a teoria da poesia concreta.

Lembramos aqui a abrangente definição de poesia visual engendrada por Augusto de Campos, em 1956, ao referir-se à poesia concreta como: “*Tensão de palavras-coisa no espaço-tempo*”. (CAMPOS, 1975, p. 45). Consideramos que tal conceito, originalmente destinado à poesia concreta, mostra-se adequado às demais manifestações *poéticas de tradição icônica*. Assim, o termo *tensão* estabelece o necessário vínculo entre *palavras-coisa* e *espaço-tempo* - termos justapostos, que dão conta do sistema dialético de relações instaurado pela poesia visual.

Em *palavras-coisa* tem-se o conceito mallarmeano da materialidade da palavra, fundamental para a poesia do século XX; enquanto a expressão *espaço-tempo* remete aos elementos espaciais e temporais indissoluvelmente ligados, que estabelecem uma nova modalidade de leitura da poesia. Afastando-se da linearidade da seqüência verbal, em direção à simultaneidade das artes visuais, a leitura desses poemas efetua a indispensável aproximação entre poesia visual e pintura. É o que podemos observar no poema abaixo:

com	can	
som	tem	
com	tem	tam
tém	são	bem
	tom	sem
	bem	som

(Augusto de Campos. 1956)

No poema concreto, os vocábulos, sugeridos pela possível justaposição das sílabas, organizam-se em campos semânticos paradigmaticamente opostos, como mostramos, por exemplo, no esquema abaixo:

<i>Ruído</i> = com //som can/tem tom	<i>Silêncio</i> = tom/bem conotativamente associado a sem//som (a expressão <i>sem som</i> é semioticamente equivalente aos espaços em branco ou sem sílabas).
---	--

Pode-se dizer que o *vocabulo* entre/visto no centro centro do texto (TEM / SÃO = *tensão*) funciona como um verdadeiro eixo, possibilitando leituras em várias direções. Os grupos de duas sílabas unem-se aos espaços em branco, sugerindo um mosaico giratório que imprime surpreendente mobilidade a um texto aparentemente estático. Para além do próprio texto, o tensionamento entre os campos semântico, fônico e visual sugere aberturas, em linhas radiais.

3. Classificação dos poemas visuais

O poeta e crítico Philadelpho Menezes identifica três momentos típicos dos procedimentos da visualidade na poesia do século XX: *Momento ideogrâmico ou figurativo* (inicia-se com os caligramas de Apollinaire); *momento diagrâmico ou diagramático* (inicia-se com o Concretismo) e *momento contemporâneo ou da poesia visual propriamente dita* (abrange os poemas mais recentes, das vanguardas do final do século XX).

Acreditando que poemas vinculados aos três momentos específicos podem ser encontrados, não apenas nos períodos delimitados pelo autor, mas na poesia contemporânea em geral, aproveitamos a mesma terminologia para identificar três tipos de poemas visuais, agora, entretanto, sob a perspectiva do modo como vai colocar-se a tônica dos procedimentos composicionais: sobre a visualidade da própria palavra ou sobre o poema como um todo. São eles:

1) Poemas figurativos.

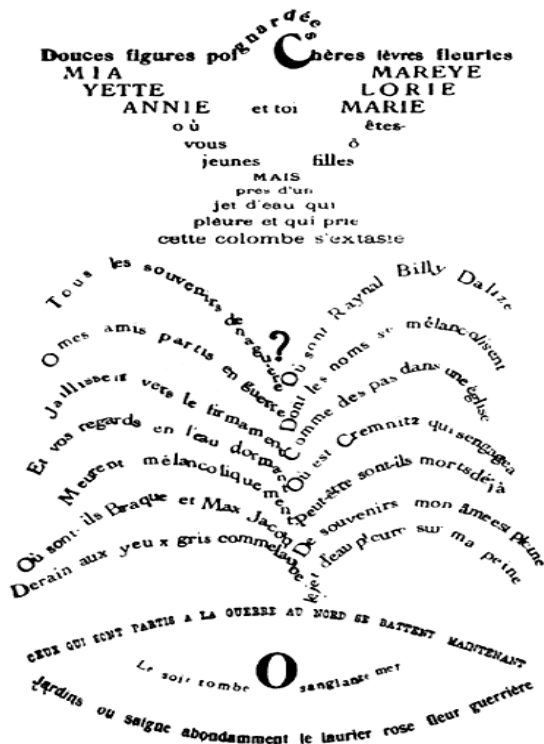
Os poemas do primeiro tipo poema assemelham-se a um ideograma simples, pictográfico; ou seja, que procura-se moldar o texto poético figurativamente, numa relação de semelhança com o seu objeto temático. São poemas em que a visualidade está na forma gráfica da palavra, vinculam-se a um modo mais conhecido de poesia visual - já presente na Grécia Antiga e em alguns poemas barrocos, como foi visto no primeiro capítulo. Esses poemas

figurativos foram inseridos na prática vanguardista por Guillaume Apollinaire, com o nome de *caligramas*.

O caligrama abaixo apresentado é um dos mais complexos e mais conhecidos da autoria de Apollinaire. Composto de três segmentos, as palavras formam, na parte superior do poema, com destaque para a letra **C**, uma pomba (*colombe*) com os nomes femininos (*douces figures/ jeunes filles*).

A pomba (*da paz?*) está estrategicamente colocada sobre uma espécie de fonte, na parte central, que é composta pelos nomes dos amigos que *partiram* e vocábulos ligados ao paradigma da morte. Os jorros da água parecem sustentar um grande e significativo ponto de interrogação - ? - num questionamento melancólico sobre as des/razões da guerra.

A base ou parte inferior do poema visual lembra um grande olho (seria o olho de Deus, que tudo vê?), com a letra O bastante destacada no centro. A letra, em tamanho grande e negrito, iconiza o sol *sangrento* que parece tingir o mar de vermelho, em nome daqueles que foram mortos em batalhas.

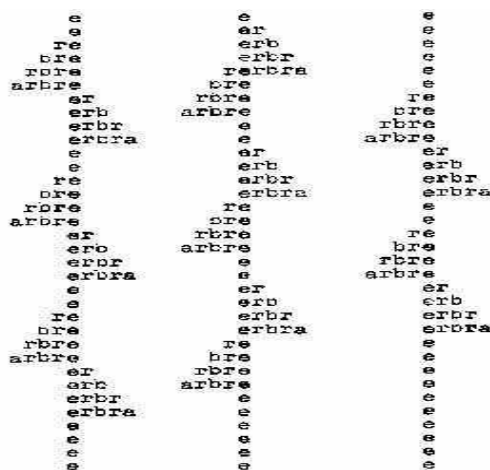


(Caligrama *POMBA/FONTE*—de Guillaume Apollinaire, 1918)

Apollinaire inaugura um tipo de poema que se torna bastante freqüente na poesia de todo o século XX, podendo variar da figuração mais elementar ou

diretamente ligada ao objeto representado, a uma sugestão mais complexa e elaborada. Apresentamos abaixo dois exemplos bem distintos.

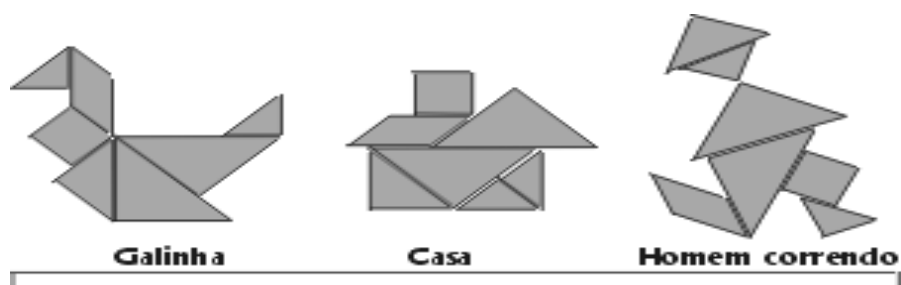
O primeiro poema explora apenas a disposição das letras e dos espaços em branco, observando a linearidade, para compor um painel, até certo ponto geometrizar, que forma uma imagem das três árvores estilizadas. Não são explorados outros recursos tipográficos ou gráficos. O poema, da década de 60 - escrito pelo poeta francês criador do *Espacialismo* - representa, tanto lingüisticamente quanto plasticamente, a forma da árvore, fazendo com que o significado da palavra seja o determinante semântico para sua organização espacial. A construção anagramática permite a identificação de outros vocábulos ligados ao campo semântico explorado.



(Poema *arbre*, de Pierre Garnier- 1968)

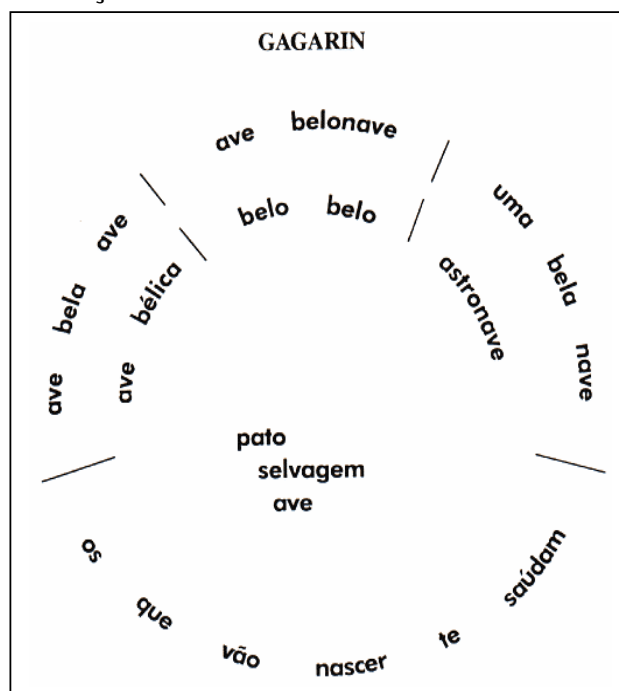
No poema, a tipografia é colocada à serviço da visualização do objeto referido – cuja imagem é apresentada três vezes, de forma geométrica. Embora o poema revele traços similares a um poema concreto, a principal diferença está no seu caráter figurativo.

Sabe-se que a geometria, tanto na arte como nos jogos, sempre foi colocada a serviço do imaginário, para que, como no milenar jogo chinês do Tangram, se possa enxergar além do óbvio. Aqui vão alguns exemplos:



Diz a lenda que o *Tangram* surgiu, na China, há 4.000 anos. Ao tentar remontar um azulejo, que se espatifara em sete pedaços ao cair no chão, um homem percebeu que, a cada tentativa, formava-se uma nova figura. Tanto no Tangram como nos *Origamis* as imagens percebidas podem ser consideradas figuras – o que relacionaria tais formas geométicas com os poemas figurativos ideogrâmicos.

O segundo poema já é bem mais complexo pois explora uma disposição não linear dos vocábulos e traços transversais ascendentes.



(Poema *Gagarin*, de Cassiano Ricardo, 1964)

Percebe-se que o dizer poético, atualizado graficamente nas imagens visualizadas, envolve uma semantização de outra ordem que contamina os significados dos vocábulos presentes no texto.

Considerando-se a unidade visual do conjunto ou as sugestões de movimento, a circularidade poderia remeter a vários ícones ou figuras possíveis: círculo, circo, arena, Coliseu, alvo, mira, foguete, nave espacial,

capacete, disco, disco voador, coroa, a Terra vista de cima, o Sol, o zodíaco, o painel de uma nave, anel, uma órbita, emissão de raios, uma explosão, uma bomba, um olho, etc..- todas elas ligadas ao título *GAGARIN*, nome do astronauta russo.⁵ Este poema está bem mais próximo dos caligramas como eles foram originalmente concebidos por Apollinaire.

2) Poema diagramático

É um tipo de texto sistematizado com a poesia concreta, porque tem uma relação não mais figurativa, mas sim de processos, com os significados do signo verbal. Embora existam exemplos esporádicos anteriores, a exploração das construções geométricas, por exemplo, passa a ocorrer mais freqüentemente em toda uma vertente da poesia experimental dos anos 60 para cá. Trata-se de poemas que não apresentam semelhança sensível com seu objeto, portanto não são figurativos e sim diagramáticos. Peirce esclarece o sentido do termo diagrama, como sendo uma evidência retórica: “Também o é todo diagrama, ainda que não haja semelhança sensível alguma entre ele e seu objeto, mas apenas uma analogia entre as relações das partes de cada um.” (PEIRCE, 1995, p. 65)

Além dos conhecidos poemas concretos, alguns já citados neste trabalho, vejamos um exemplo mais recente de poema diagramático:

Exemplo 1-

AS RUÍNAS DO HINO

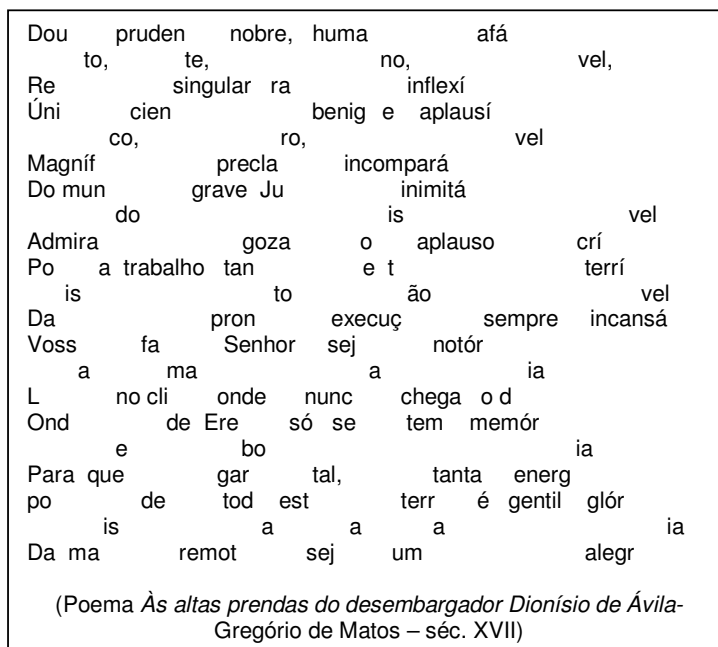
P A T I A
 R M A D A
 D O L A R
 S A L A D A
 V

(Glauco Matoso- 1990)

Utilizando-se do recurso da espacialização, o poema praticamente exige uma leitura verticalizada e na transversal, que venha complementar os

⁵ Apresentamos uma análise detalhada do texto em *O poema visual Gagarin: uma ciranda de signos. Revista eletrônica e-letras*. Curitiba, ano 1, nº. 1. 2.000 (<http://www.utp.br/elettras>)

significados dos vocábulos fragmentados. O processo, inaugurado na poesia barroca, aparece no conhecido poema abaixo:



Observe-se como se forma uma constelação gráfica, explorando as equivalências morfológicas das palavras. Acreditamos que o poema de Matoso pode ser considerado uma redução crítico-criativa do texto barroco acima apresentado, com o mesmo sistema de leitura acima e abaixo, nas linhas.

Como nas propostas neo-barroquizantes da atualidade, nada é explícito, muitos sentidos são sugeridos nas entrelinhas e no entre-espço das letras, intencionalmente maiúsculas e em negrito. No poema de Matoso, a incompletude dos signos verbais coloca em cheque o nacionalismo ufanista, estabelecendo, inclusive, o paralelo altamente irônico nas possibilidades de leitura dos vocábulos: D/OLAR e SAL/ADA, entre outros. A paródia da longa letra do Hino Nacional Brasileiro, anunciada no título ganha força na visualidade, com a desconstrução da imagem patriótica, para finalizar o curto poema com o V da *Vitória*.

Exemplo 2 –

Apresentamos abaixo um exemplo não brasileiro de poema concreto, de autoria de Eugen Gomringer - poeta boliviano, radicado na Europa. Observe-se que, tal como na arquitetura, a forma visível desse poema concreto está intimamente ligada ao seu conteúdo: percebe-se a exploração intencional de

uma geometria das estruturas lingüísticas visíveis. Ostensivamente geometrizando, o poema concreto de Gomringer insinua associações mediante a organização espacial dos vocábulos. Somos convidados a avançar, até encontrar os sentidos possíveis do texto (em *blow/grow/show/flow*), mas apenas para logo voltar a perdê-los em novas composições acústicas e óticas. De qualquer maneira, tem-se uma estrutura composta de quatro fases, associada à idéia de algo cíclico.

			o
			bo
			blow
			blow blow
			blow blow blow
			blow blow
			blow
			bo
			o
			so
			show
		show show	
	show show show		
	show show		
	show		
	so		
	o		
lo			
flow			
flow flow			
flow flow flow			
flow flow			
flow			
lo			
o			

(Eugen Gomringer - 1960)

Associamos este poema ao conhecido *NASCEMORRE*, de Haroldo de Campos, que além de apresentar-se em quatro partes triangulares, também remete às estações do ano, às fases da vida humana ou da lua, compondo um diagrama de iconicidade dinâmica, similar ao *Tangram*.

se
 nasce
 morre nasce
 morre nasce morre
 renasce remorre renasce
 remorre renasce
 remorre
 re

 re
 desnasce
 desmorre desnasce
 desmorre desnasce desmorre

 nascemorrenasce
 morrenasce
 morre
 se

(Haroldo de Campos, 1958)

Geometricamente composto por imagens-palavras distribuídas no espaço, o poema conduz a uma dinâmica sugestão de uma circularidade especular. Seus quatro módulos triangulares remetem a um mosaico giratório que marca espacialmente o conflito entre *ser* e *tempo* para fora dos limites do verbal, explorando *verbivocovisualmente* os paradigmas da *vida*, *morte* e *renascimento*.

No entanto, o importante é perceber que, nos poemas concretos, as imagens formadas têm caráter diagramático, ou seja, dizem respeito às relações entre as partes, sendo as mesmas proporcionalmente integradas à organização de um todo no qual sejam perceptíveis similaridades. A diferença entre os caligramas de caráter geometrizar e os poemas concretos é que estes últimos não querem formar figuras, mas sim trabalhar as próprias relações entre as partes - como num diagrama. No poema diagramático a geometria é usada a serviço da composição, enquanto no *Tangram* ela é posta à serviço da representação do objeto do mundo real.

c) Poesia visual propriamente dita

Trata-se de textos muito diversificados, mas que têm em comum a busca da imagem como expressão visual da palavra. Embora os procedimentos sejam os mais variados, estão sempre ligados a uma tendência de fazer com que os conceitos busquem sua imagem plástica no texto

impresso. Essa visualidade, obviamente, difere daquela percebida nos caligramas, pois os poemas implicam um processo intersemiótico bastante livre da representação figurativa dos objetos.

Apresentamos abaixo dois poemas visuais bem diferentes em termos de composição, mas que exemplificam o conceito; no primeiro caso, de modo bastante implícito e de modo ostensivo, no segundo.

Exemplo 1:

Trata-se de um poema de Paulo Leminski no qual a tensão visual provém da saturação do verbal no icônico e suas formas adquirem concisão, na sugestão do traçado de uma possível imagem antropomórfica. No centro da figura sugerida (poderia ser um Totem ou uma figura humana com os braços abertos em cruz) o vocábulo *deus* estaria adequadamente posicionado.

*eu te fiz
agora*

*sou teu deus
poema*

*ajoelha
e
me
adora*

(Paulo Leminski - 1980)

Uma comparação entre a forma do poema com as figuras das divindades primitivas abaixo ajuda na visualização sugerida:



(Deus egípcio *BES*)

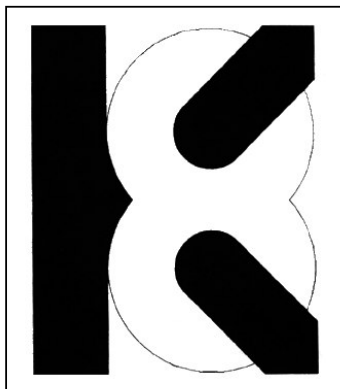


(Divindade pré-colombiana - Inca)

Numa operação intersemiótica e metalingüística, o poeta parananense desarticula as formas verbais e poéticas codificadas, em busca de novas perspectivas formais e semânticas, nas linhas que não são mais versos, como tradicionalmente entendidos. Assim, a mensagem do poema enquanto forma significante, expressa uma espécie de significado-ocorrência, não definido no código lingüístico. Observe-se que o dobrar-se do poema sobre si mesmo redimensiona cada um dos vocábulos e transforma o signo total por eles constituído num ícone que instiga a imaginação do leitor.

Exemplo 2:

KOITO



(Villari Hermann - 1971)

Tudo é extremamente funcional nesse poema criativamente elaborado, com sua aparente simplicidade e seus signos interagentes, que inauguram outra semântica pelo processo de montagem entre a letra e o algarismo, grafando intersemioticamente o vocábulo *Koito*, prenhe de conotações visuais ligadas ao ato sexual. O poema confirma a proposta estética, explicada na apresentação da Mostra Especial *Parede de Poesia*, por Philadelpho Menezes:

O poema intersignos busca, pela organização rigorosa dos signos verbais e visuais, a produção de um pensamento, ainda que não verbal. Vale aí a máxima poundiana adaptada: Poesia é linguagem carregada de sentido ao máximo grau. (MENEZES, 1985, p. 3)

Ao final de mais de 20 anos de pesquisas sobre a visualidade na poesia, o autor publica, em 1996, sua classificação dos POEMAS VISUAIS em três grandes correntes, que esquematizamos abaixo.

CLASSIFICAÇÃO DOS POEMAS VISUAIS (a partir (MENEZES, 1996: 39))	
A. Poemas em que a visualidade está na forma gráfica da palavra:	
1. POEMA FIGURATIVO - O texto assume graficamente a forma do objeto. 2. POEMA ESPACIALIZADO - O texto fragmentado espalha-se pelo espaço da página. 3. POEMA CONCRETO - Dá-se uma ordenação matemática (geométrica) à ocupação do espaço, tendo a palavra como unidade mínima de significação 4. POEMA IDEOGRÁFICO - Liga-se ao ideograma e ao pictograma, sendo uma espécie de metáfora visual. 5. POEMA-EMBALAGEM - Nele importa mais a “arte-final do texto”, o embelezamento e o acabamento visual da palavra, muito embora recupere a ordem do discurso verbal. . 6. POEMA CALIGRÁFICO - Nele a força do manuscrito dialoga com o grafite de rua.	
B. Poemas em que a visualidade está em formas gráficas alheias à palavra:	C. Poemas em que a visualidade está em formas gráficas integradas à palavra:
POEMA-COLAGEM - Espécie de grafismo puro, como no poema-processo brasileiro que pregava o fim do conteúdo no poema; ou ainda radicalização da comunicação de formas. POEMA DIDASCÁLICO - Aproximação quase ao acaso de signos verbais e visuais.	POEMA INTERSIGNOS - Nele os sentidos do verbal e os sentidos da imagem interagem e se completam.

Por uma questão de método, efetuamos um recorte no amplo conceito de poesia visual, magistralmente estudado em detalhes na obra do autor, que, já na introdução de seu livro, *Poética e Visualidade* (1996), questiona a hegemonia do signo verbal no conceito de poesia visual. Seu trabalho, portanto, abrange o estudo de todas as modalidades da produção poética pós-concretista, mesmo daqueles poemas em que a palavra esteja ausente, uma vez que, para o autor a especificidade da linguagem poética

(...) residiria num complexo sistemático que envolveria a obra, enquanto articulação sónica, e a leitura, enquanto decodificação semântico-pragmática exclusiva e especial que separa o poema das artes plásticas, do cartaz publicitário, do cartoon e de outras manifestações que atuam também no campo da intersemiose. (MENEZES, 1991, p.11)

No âmbito específico de nosso estudo, como explicamos no capítulo anterior, entendemos que não é pertinente considerar todas as formas citadas por Menezes como poemas visuais, porque ficaria praticamente impossível delinear os contornos das recentes manifestações da poesia em multimeios, quando a poesia ganha movimento ao abandonar o suporte livro. Assim sendo, trabalharemos apenas com as manifestações poéticas explicitamente vinculadas ao signo verbal.

O fato de Menezes admitir a existência de poemas sem palavras, faz com que ele entenda toda poesia tributária de Mallarmé, denominada por ele *poesia espacializada*, como apenas uma das vertentes da poesia visual. (ibid.; p 13) Como nosso limite é a *letra do alfabeto*, não serão consideradas aqui as obras da chamada *poesia sem palavras*; embora reconheçamos a possibilidade de se considerar tal vertente poética nos textos em que o suporte ainda é apenas a página impressa.

Assim sendo, antes de prosseguir, deixamos assinaladas nossas ressalvas quanto aos poemas do Tipo B, nos quais, segundo o autor, “a visualidade está em formas gráficas alheias à palavra”, que não consideramos como poemas visuais, pelos motivos acima expostos.

Quanto ao denominado POEMA DIDASCÁLICO, caracterizado pelo autor como uma “aproximação quase ao acaso de signos verbais e visuais”, é por nós entendido como uma tentativa frustrada de se fazer um poema visual, e, portanto, não considerado como uma criação poética. Justificamos nosso raciocínio com o conceito de poesia crítico-inventiva, que desenvolvemos em nossa Dissertação de Mestrado, publicada em livro. (GUIMARÃES, 1980) No caso, a especificidade da poesia estaria na integração entre a função poética e a função metalingüística, o que eliminaria o *acaso*, referido acima, do próprio ato de criação de um poema.

Evidentemente, a classificação efetuada por Menezes, em que pese seu cunho didático, é aqui referida porque auxilia na sistematização do conceito da visualidade na poesia - tema polêmico e, ainda hoje, desvalorizado ou até

mesmo ignorado por alguns críticos literários conhecidos, como foi exposto no capítulo anterior.

4. O poema visual como “texto estranho”

Toda a primeira parte desta pesquisa desenvolve, portanto, reflexões a respeito da visualidade na poesia, com o cuidado de manter-se dentro do limite estabelecido, ou seja, considerar sempre o signo verbal saturado em outros códigos. Na verdade, embora relativamente ampla, esta parte inicial levanta subsídios teóricos, formulados tanto por autores brasileiros, quanto por estrangeiros, os quais consideramos imprescindíveis ao estudo da poesia multimídia - que constitui o cerne desta pesquisa. Nesse caso, interessa principalmente entender a questão da visualidade ligada ao movimento, como explicado no final do capítulo anterior.

Como já referido, o texto visual vincula-se a uma vertente experimental da poesia que é tributária de Mallarmé e tem suas origens remotas no Barroco. Ora, tanto a estética barroca quanto a proposta mallarméica da poesia tiveram problemas de recepção, por estarem bem adiante do horizonte de expectativas de suas respectivas épocas. O mesmo aconteceu com o estranhamento provocado pelas poéticas das vanguardas históricas. Não surpreende, portanto, a dificuldade de leitura que, ainda hoje, apresentam estes *textos estranhos*.

No terreno da literatura, assim como as pessoas reagem negativamente às obras das vanguardas do início do século XX, muitos leitores, ainda hoje, recusam os textos experimentais impressos. Pessoas alegam que *não gostam* de tais textos poéticos, quando, na verdade, não conseguem explicá-los racionalmente e nem sequer encaixá-los nos modelos poéticos convencionais. Tal atitude leva-nos à seguinte questão: *Como apreender as propostas mais recentes da poesia em outros suportes, que incorporam o movimento à visualidade?*

Como já explicava Aristóteles, a linguagem poética manifesta um caráter estranho e surpreendente, o que é entendido modernamente como um discurso elaborado de tal maneira que a percepção se detenha na sua organização.

De imediato, o que chama a atenção em um poema visual é sua forma. Diferentemente de um quadro, percebe-se que esta forma é preenchida por signos verbais. Tradicionalmente uma leitura linear dá conta da sequência nos versos. Entretanto, vê-se que seria redutora diante de um processo intersemiótico, como acontece num poema que explora signos diferenciados. Há necessidade de um novo tipo de abordagem textual, de uma leitura que desautomatize nossa percepção dos signos, tão presa à horizontalidade do código verbal.

No desenho intersemiótico da *fisionomia* ou do *perfil gráfico* de um poema visual, a informação verbal e a composição gráfica completam-se. O objeto representado na imagem poética torna-se quase irreconhecível, porque a mensagem foi organizada ambigualmente em relação ao código; e, mais ainda, o próprio código verbal foi *saturado* no visual. Cria-se, desse modo, uma percepção do poema como objeto, ele deve ser visto como um quadro, o que aumenta a dificuldade e a duração da própria percepção. Esse desvio para outra forma de dizer torna-se inquietante para muitos que não entendem que a desestruturação é própria da arte.

(...) o fim da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que veicula, mas criar uma "percepção particular do objeto"; isto explica o uso poético dos arcaísmos, a dificuldade e obscuridade das criações artísticas que apresentam pela primeira vez, a um público não adestrado, as próprias violações rítmicas que a arte põe em ação no momento mesmo em que parece eleger suas regras áureas.(...) (ECO, 1980, p. 224)

Desse modo, além de provocar o efeito de *estranhamento*,⁶ inerente à imagem artística em geral, a poesia visual passa a produzir a mensagem estética no terreno híbrido da intersemiotividade. Na operação de leitura de um poema visual, uma relação diferenciada entre o significado e o significante estético exige que seja reconsiderado o sistema expressivo inteiro. Acrescente-

⁶ É próprio da imagem poética um efeito que desautomatiza a linguagem, criando uma percepção particular do objeto, como se o víssemos pela primeira vez. Trata-se do *efeito de estranhamento*, estudado pelo formalista russo Victor Chklovski (CHKLOVSKI apud TOLEDO, 1971, p. 50) Além disso, o relevo semiótico específico do poema cria uma visão inaugural do objeto e não um mero reconhecimento. Este *efeito de singularização* ocorre quando o artista - um criador de imagens - usa de modo peculiar os elementos do código. Julgamos que, no caso dos poemas visuais o *efeito de estranhamento*, normal em poesia, parece elevar-se ao quadrado pela força expressiva dos elementos sígnicos postos em jogo.

se a essa dificuldade inicial, a variedade e singularidade das manifestações da visualidade na poesia em nossos dias.

Como explicado anteriormente, segundo Peirce, a linguagem verbal, por ser simbólica, exige a representação de fatos segundo fórmulas fixas ou determinadas leis de combinação dos signos. Percebemos que, no poema visual, o uso *desautomatizado* dos elementos do código por parte do poeta provoca uma sensação de *estranheza* no leitor, uma espécie de *expatriamento*.

Quando uma linguagem *satura-se* em outra, ela passa a buscar elementos alheios ao seu código na substância de expressão outros códigos. Do(s) outro(s) código(s) privilegiado(s) pela linguagem da poesia vai depender o efeito poético desejado.

No universo pictórico, por exemplo, a função poética pode aparecer, mas a substância para a sua forma (tanto da expressão como do conteúdo) não é o código lingüístico. Quando a poesia busca elementos dos códigos icônicos, incorporando-os à construção do poema visual, efetua-se uma operação intersemiótica ou intercódigos.

Todo *texto problemático* exige do leitor uma revisão das leituras tradicionalmente feitas e dos consagrados roteiros para análise. Vê-se que a ruptura com a leitura que se prende *ao que o poeta diz* torna-se uma necessidade do texto; o que nos leva a buscar uma abordagem que se mostre adequada à análise e interpretação do poema visual, aqui entendido como um processo intersemiótico.

Como se trata de uma leitura em processo dinâmico, que deve transitar do icônico para o verbal e vice-versa, procurar-se-á a homologação das equivalências e inferências significativas apreendidas em todos os níveis da linguagem de um poema visual. Tal abordagem deverá fugir dos apriorismos metodológicos; porém, com rigor e pertinência, deverá integrar todos os níveis de informação presentes no poema, visto como totalidade operante, além de investigar seus relacionamentos com os sistemas culturais vigentes.

Entendemos pois que, diante do poema visual, caberá ao leitor operar com estruturas paralelas, estabelecendo correlações significativas entre dois ou mais códigos, ou seja efetuar uma leitura de caráter intersemiótico, que tem sua temporalidade própria: sem ponto de entrada, de início ou fim.

A intersemiose está organicamente ligada à questão da equivalência dos elementos, nos diferentes níveis da comunicação poética. Sendo um dos princípios organizadores fundamentais em poesia, conforme estabeleceu Roman Jakobson (JAKOBSON 1975: 130), a equivalência adquire contornos inusitados no poema visual. A exploração intencional das equivalências espaciais ou acústicas dos signos verbais cria um outro tipo de semantização, porque todos os níveis de informação presentes no poema visual tornam-se relevantes: do nível dos suportes físicos, às relações sintagmáticas e paradigmáticas, ao nível dos significados denotados e conotados, até o nível dos sintagmas hipercodificados. Por exemplo, no nível dos suportes físicos, devem ser observados:

- A camada significante dos signos verbais e seus elementos diferenciais no eixo da seleção (semelhanças e diferenças formais, ritmos, relações posicionais, topologia das massas gráficas, etc..) ;
- os fenômenos materiais no espaço da página (perspectiva, relações de proporção, paralelismos, simetrias, etc.).

Além disso, no nível dos significados conotados, devem ser levados em consideração os sistemas retóricos, léxicos e estilísticos de base, tanto dos signos verbais quanto dos signos sonoros e visuais.

Outro aspecto a ser considerado diz respeito aos sintagmas hipercodificados, aqueles que, segundo Umberto Eco (1980), conotam com base em sistemas perceptivos, iconogramas, códigos do gosto e da sensibilidade, códigos estilísticos, etc..

Infere-se que, no poema visual, as conotações não se prendem ao verbal, mas decorrem, fundamentalmente, dos processos de transcodificação a que o leitor deve estar criativamente atento. Será adequada qualquer interpretação que possa ser comprovada na organização sígnica do texto, porque o dizer poético não é explícito; muito pelo contrário. Como no poema todos os detalhes são significantes - ou *signi/ ficantes* porque vão ficando signos, vão adquirindo sentidos - sua organização, em certo sentido, representa parcela significativa de sua mensagem.

5. Propostas visuais e cinéticas na contemporaneidade

Tendo em vista que, no transcorrer do século XX, corporifica-se uma civilização da imagem em movimento, com o cinema e a televisão, na década de 50, confessadamente discípulos de Oswald de Andrade, entre outros poetas inventores, os concretistas associam a idéia da contemporaneidade à da velocidade de comunicação e à existência dos meios de comunicação de massa: "A poesia concreta é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea (...) permite a comunicação em seu grau mais rápido." (CAMPOS, 1975, p. 104) Nela, os elementos espaciais e temporais, indissoluvelmente ligados na instância de criação, estabelecem uma nova modalidade de leitura da poesia. Afastando-se da linearidade da seqüência verbal, em direção à simultaneidade das artes visuais, efetuam a indispensável aproximação entre poesia visual e pintura.

Além disso, a sedução da velocidade, ostensivamente presente nas vanguardas históricas, continua a refletir-se na poesia concreta. Lembre-se que Marinetti, em 1909, fascinado pela velocidade é levado a afirmar: "Um automóvel de corrida (...) é mais belo que a Vitória de Somotrácia." (MARINETTI apud TELES, 1983, p. 91) O sentimento demolidor deste novo conceito de beleza liga-se, na verdade, à necessidade de expressão da urgência dos tempos modernos. Já que toda a literatura até então havia "enaltecido a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono", Marinetti propõe agora a exaltação do "movimento agressivo, a insônia febril, o passo ginástico, o salto mortal, a bofetada e o soco." (ibid., p. 91) Tal proposta metaforiza a linguagem adequada a uma poesia que possa cantar as multidões em movimento nas capitais modernas, que possa celebrar as máquinas, as usinas, os navios, as locomotivas e "o vôo deslizante dos aeroplanos, cuja hélice tem estalos da bandeira e os aplausos da multidão entusiasta." (ibid., p.92)

O anseio pelo movimento leva à proposta seguinte, que é a destruição da sintaxe e a abolição da pontuação, em 1912, no *Manifesto Técnico da Literatura Futurista*. Marinetti afirma que, assim como a velocidade aérea multiplicou o conhecimento que o homem tem do mundo, a poesia deve procurar a analogia que efetue a fusão direta do objeto com a imagem, mediante uma só palavra essencial. Só o estilo analógico pode captar os

movimentos sucessivos de um objeto e os outros tantos movimentos da matéria. Como se sabe, as idéias do Futurismo italiano entraram no Brasil, via Oswald de Andrade e outros articuladores do movimento modernista.

Desde então, as vertentes experimentais da poesia brasileira passam a desenvolver um trabalho redimensionador na palavra e sobre a palavra poética. Cada vez mais libertas dos nexos sintáticos e da pontuação, as palavras vão ocupando seu espaço na página, de modo a sintetizarem as analogias que seguem o ritmo dinâmico da vida moderna. O avanço das comunicações e da eletrônica, além do surto progressista do governo de J. K., com a criação de Brasília e a instalação da indústria automobilística, mudam o panorama brasileiro, exatamente na metade do século XX. É o momento propício para as propostas concretistas, que buscam adequar-se às conquistas tecnológicas da época, estabelecendo uma nova duração na feitura de seus poemas - a sincronia, ou seja, tudo ao mesmo tempo. É o que ocorre no conhecido poema de Décio Pignatari :

u m
 m o v i
 m e n t o
 c o m p o n d o
 a l é m
 d a
 n u v e m
 u m
 c a m p o
 d e
 c o m b a t e
 m i r a
 g e m
 i r a
 d e
 u m
 h o r i z o n t e
 p u r o
 n u m
 m o
 m e n t o
 v i v o

(Décio Pignatari, 1956)

A disposição espacial e a fragmentação dos vocábulos presentifica o movimento do raio no espaço em branco da página, o que a tradutora do poema para o inglês procura conservar, como se vê abaixo:.

some
 move
 ment
 compounding
 among

 maneuver

 combat
 mirage

 mounting
 pure

 horizon
 one

 mo
 ment
 live

(Tradução de Mary Ellen Solt, 1982)

Tanto no poema original, quanto na tradução, destaca-se o eixo formado pela letra M, entre outras imagens cinéticas ou sugeridas pela semantização dos elementos, o que cria um rico jogo de significados, estabelecendo um exercício dinâmico da função poética da linguagem.

Observe-se como a relação forma/conteúdo busca a apreensão do movimento, estabelecendo uma relação mimética dinâmica e motivada, de caráter intrasígnico, estrutural e semântica, uma vez que, ao guiar a própria confecção dos poemas concretos, a necessidade da comunicação mais rápida torna-se uma questão de funcionalidade dos elementos verbais.

Outro exemplo bastante conhecido é o poema abaixo, cuja forma reproduz um movimento imitativo do real, à medida que o pensamento se traduz em ação imediata:

V V V V V V V V V V
 V V V V V V V V V E
 V V V V V V V V E L
 V V V V V V V E L O
 V V V V V V E L O C
 V V V V V E L O C I
 V V V V E L O C I D
 V V V E L O C I D A
 V V E L O C I D A D
 V E L O C I D A D E

(Ronaldo Azeredo, 1957)

A busca da identidade formal do poema com a letra do alfabeto revela o isomorfismo, ou seja, aquela tentativa de solucionar o conflito fundo/forma, presente na linguagem poética convencional. Segundo Décio Pignatari: “Num estágio mais avançado de evolução formal, num estágio mais racional de criação, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural.” (PIGNATARI apud CAMPOS, 1975, p. 89)

Em diversos países, a exemplo do Concretismo, a invenção passa a revelar-se a mola propulsora de um tipo de poesia que procura, em termos de construção, a imprevisibilidade da informação estrutural nova, fundamentalmente dinâmica.

As propostas visuais e cinéticas da poesia concreta, em uma época anterior aos computadores com recursos gráficos, revelaram-se extremamente inovadoras e abriram um leque de infinitas possibilidades expressivas, não só para a poesia, mas para o *design* gráfico em geral, com fortes repercussões no discurso publicitário.

As projeções concretistas podem ser verificadas em duas instâncias: quanto ao pensamento crítico e quanto à incorporação de recursos técnico-expressivos à criação poética.

No primeiro caso, os reflexos do pensamento dos criadores da poesia concreta são inegáveis em grande parte dos textos críticos brasileiros da segunda metade do século XX, como podemos ver, por exemplo, em Davi

Arrigucci Jr. que, em seu livro sobre a poética de Manuel Bandeira, afirma: “A poesia traz consigo um impulso para a expressividade visual, legível em configurações elementares e geométricas, gravada na estrutura material dos signos. (ARRIGUCCI, 1990,p. 31) O autor considera o hábito de ler um poema, em que se encare o aspecto visual do texto num sentido mais palpável, como “um modo de ler o poema que já é corrente, *depois que a poesia concreta nos acostumou a ver no espaço um elemento significativo na estrutura do poema.*” [grifo nosso](ibid., p. 31)

De fato, na poesia concreta, os elementos espaciais e temporais, indissolavelmente ligados, afastam-se da linearidade da seqüência verbal em direção à simultaneidade das artes visuais, passando a exigir uma nova modalidade de leitura da poesia, na qual a percepção gestáltica estabelece uma nova duração - a sincronia, ou seja, tudo ao mesmo tempo. Desse modo, a vivência estética passa a assentar-se, não apenas no conteúdo, mas na linguagem como linguagem, como acontecer lingüístico, como som e contorno tipográfico que se tornam acontecimento - assim como num quadro, que reproduz não os fenômenos do mundo concreto, mas sim aquilo que lhe possibilita criar suas próprias leis, seus princípios específicos de distribuição geométrica na superfície da página.

Ainda hoje, qualquer reflexão sobre os caminhos da poesia brasileira deve levar em conta “a atividade acentuadamente experimental que marcou a atividade dos poetas concretos, assim como a discussão teórica por eles desencadeada”, como assinala Édison José da Costa,

(...) a poesia concreta é elemento essencial a considerar quando se intenta a composição de quadro configurador das linhas mestras da produção poética da atualidade. Haja vista que em pleno ano de 1994, os jornais O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo abrigaram polêmica a respeito da qualidade da produção concreta, envolvendo os poetas Bruno Tolentino, Augusto de Campos, Arnaldo Antunes e o ensaísta Marcelo Coelho. (COSTA, 1995, p. 11-12)

A partir da década de 60, o conceito de poesia concreta passa a ser entendido num sentido mais ou menos lato, por seus vários autores e teorizadores, em diversos países do mundo. São opiniões diversificadas sobre os processos e formas sob os quais esse tipo de poesia se manifesta.

Hansjörg Schmitthenner, estudioso alemão da poesia concreta, explica que, para a estética da comunicação de Max Bense, por exemplo, o procedimento anti-gramatical e anti-linear, que integra expressamente na sua criação a superfície da folha gráfica, faz a poesia concreta renunciar à seqüência temporal das palavras, a favor de uma coexistência espacial das mesmas no ato da percepção. Assim sendo,

(...) A palavra deixa de ser usada como suporte intencional da significação, mas tem pelo menos, além dessa função, também a de elemento concreto de uma composição, mas de tal modo que o significado e a composição gráfica se condicionam e exprimem mutuamente: simultaneidade da função semântica e estética das palavras, com base na exploração de todas as dimensões materiais desses elementos lingüísticos que, evidentemente, podem também surgir sob a forma fragmentária, em sílabas, sons, morfemas ou letras, para exprimir estados estéticos da linguagem, na sua dependência em relação às possibilidades analíticas e sintéticas daqueles. Neste sentido, o princípio da poesia concreta é a primeira revelação da riqueza material da linguagem. (SCHMITTHENNER, 1973, p. 8)

Ainda segundo o autor supra citado, outro poeta, o suíço Eugen Gomringer afirmou, certa vez, que o poema concreto ideal seria constituído por uma única palavra. Em outro momento, o poeta fala em palavras organizadas em constelações. Para ele,

(...) A constelação é uma ordem e simultaneamente um espaço lúdico com grandezas definidas. A constelação é composta pelo poeta. É ele quem determina o seu espaço lúdico e o campo de ação de suas possibilidades. O leitor, o novo leitor, encarrega-se de lhe dar um sentido lúdico próprio. Com a constelação, algo de novo nasce. Ela é uma realidade em si, e não um poema sobre... A constelação é um desafio. (ibid., p. 11)

Também citado no referido estudo de Schmitthenner, Gerhard Rühm, ao comentar a poesia concreta alemã, salienta que o conteúdo informativo do texto poético pode ser enriquecido e diferenciado por meio de tipos e corpos tipográficos diferentes, pela disposição sobre a folha, etc.: “A fixação escrita ou fonética não tem já apenas uma função de conservação, mas antes uma função informativa concreta. A forma e o conteúdo tornam-se assim, idênticos, o texto concreto não descreve, mostra.” (RÜHM apud SCHMITTHENNER, 1973, p. 7)

Outros exemplos de exploração da visualidade encontra-se na *poesia visiva italiana*. Desde a década de 60, vários grupos ligados à *poesia visiva* podem ser reconhecidos por fazerem uma *poesia da imagem*, em diferentes vertentes, porém todas levando em consideração a experimentação na página escrita, para explorar as contradições dos significados lingüísticos em relação aos significantes propriamente ditos. É o que explica o conhecido poeta e crítico italiano, Enzo Minarelli:

A poesia concreta, fenômeno originalmente brasileiro, é difundida por Arrigo Lora Totino, sendo que também outros poetas seguiram essa maneira de fazer poesia explorando as contradições dos significados lingüísticos. (...) Outro fenômeno típico italiano é a nova escritura, desde os primeiros anos de 70 (...) onde o protagonista é o ato de escrever com todos os seus elementos físicos, relacionados também à imagem que a mesma escritura pode criar(...) não é possível classificar de maneira clara o trabalho de outros poetas onde todos esses elementos verbo-visuais de escrituras se mesclam, dando origem a produtos pessoais, mas que sempre estão sob a marca da visualidade.(...) (MINARELLI, 1990, p.31)

Algumas vezes, nos poemas *visivos*, os elementos parecem perdidos no espaço da página, no entanto, ao mesmo tempo a aproximação entre os signos verbais e as imagens provoca uma espécie de ironia embutida entre os significados de ambos os códigos, como se pode observar no exemplo abaixo.



(Poesia visiva. Lamberto Pignotti, 1973)

De acordo com Décio Pignatari, a diferença entre a poesia visiva italiana e a poesia concreta brasileira traduz-se por uma dissemelhança tanto de impostação como de tendência. Enquanto a poesia visual dos países desenvolvidos -inclusive a *poesia visiva italiana* - tende para as artes plástico-visuais tradicionais, a poesia concreta refuta os meios caligráficos artesanais, permanecendo fiel às artes gráficas – da tipografia à computação gráfica.

Enquanto na poesia visiva italiana é o que importa é o objeto verbo-visual resultante de uma possível *action writing*, o Concretismo é “fascinado pela tecnologia e busca a iconicidade geometrizarante.”, explica o autor. (PIGNATARI, 1995, p.17)

Na instância de criação, a organização sintática do poema visual, que corresponde à estrutura superficial da língua de uso comunicativo, passa a sofrer dupla operação: por um lado, é transformada por uma redução semântica do conteúdo, mas ao mesmo tempo é alargada, pelo fato de uma palavra solta ou uma expressão preencherem eficientemente as lacunas do discurso tradicional. Ao afastar-se da imposição do esquema composto de sujeito-predicado-objeto, a linguagem do poema concreto e da poesia visual em geral empreende novas tentativas de combinações, que se abrem e confluem, que se afastam e se mesclam. O processo resvala para o gráfico, com a inclusão dos elementos que convencionalmente são vistos como apêndices, como a tipografia. Como se sabe, a escrita em sua origem é um recurso para conservar, por mais tempo, o que se diz oralmente. Seu lado visual, portanto, de um mero auxiliar que era, passa a elemento signifiicante na composição de textos poéticos visuais. Pignatari lembra que a poesia constelacional suíça de Eugen Gomringer e a poesia visual alemã dos anos heróicos, “buscaram alternativas entre a tipografia e a caligrafia, entre a construção e a gesticulação da palavra.” (ibid., p. 17)

Mais recentemente, trabalhando os símbolos gráficos aleatórios e/ou abstratos em formas inusitadas, os poetas pretendem *arrancar* novas significações dos já desgastados padrões da experiência com a imagem. Das idéias gráficas eclode um novo código – ideográfico - repleto de significações que transcendem a essência teórica do Concretismo e avançam em busca de um público dotado de um olho crítico mais vertical e mais criativo. O poema torna-se um circuito de significações dos signos palpáveis; é uma escrita/escritura signifiicante que projeta, na experiência poética, a textualização do espaço figural e a figuração do espaço textual.

Pelo que veremos adiante, quando tratarmos da *poesia multimídia*, alguns poemas impressos podem ser considerado um *clipoema* em latência, à espera dos meios eletrônicos para adquirir movimento e transcender o espaço da página impressa. Aliás, o poema abaixo adquiriu movimento, em versão

digital feita recentemente e pode ser visto em <http://www.ubu.com/historical/pignatari>, juntamente com outros poemas de Pignatari.

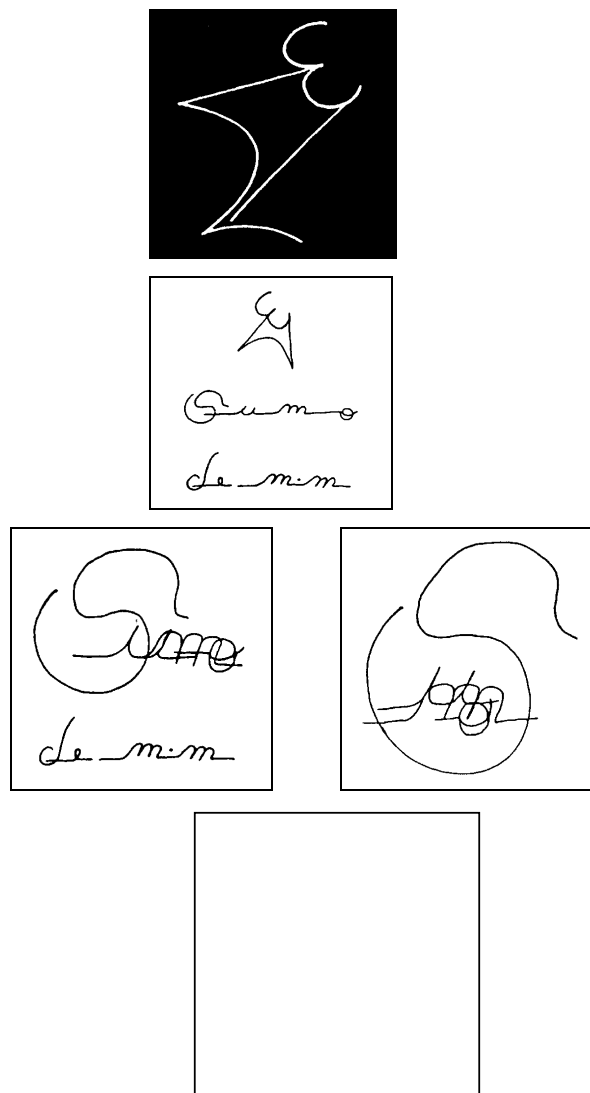
Em 1980, Júlio Plaza realizou uma “tradução indicial” deste poema, com base no traçado geométrico-matemático da Secção Áurea , que está explicada, em detalhes, em seu livro *Tradução Intersemiótica*. (PLAZA, 2001, p. 110-114)

Das duas frases/versos iniciais - *o organismo quer perdurar/ o organismo quer repet* - a segunda é cortada, sendo que, a partir daí, como numa história em quadrinhos, a informação verbal vai sendo reduzida ao essencial, ao passo que as letras aumentam de tamanho.



Num jogo paronomástico o vocábulo *organismo* transforma-se em *orgasm* (também com a letra final cortada), o que sugere a incompletude do processo. No penúltimo quadro resta apenas a letra O repetida 2 vezes e separada por um espaço vazio central. No final, um recurso tipo cinematográfico sugere a aproximação da câmera, que parece penetrar na letra-objeto O; letra que representa o início e o fim, presente tanto no vocábulo *organismo* quanto em *orgasm*: palavras-chave do poema. Tal é a aproximação/penetração da câmera que a letra não cabe mais na tela, sofrendo um recorte que a transforma na letra U (de útero?)

Outro clipoema em latência aparece já no 1º. livro de Arnaldo Antunes, *Psia*, de 1986, na seqüência em que se misturam palavras e imagens durante 5 páginas, numa exploração expansão/deformação da frase “*Eu / Sumo de mim*” :



(Poema seqüencial. Arnaldo Antunes. 1986)

A herança concretista fica patente na utilização polissêmica do vocábulo sumo (subst.: suco, cume, auge; adj.: supremo, extraordinário, poderoso; verbo: 1ª. p. sg. pres. ind. de sumir. desapareço). Segundo Wilbert Salgueiro, o poeta

(...) faz o "Eu" (ou seu ícone) sumir no terceiro quadro, enquanto o "Sumo de mim" vai-se contraindo, perdendo seus traços distintivos, até que o último quadro resta vazio, minimalista, ladeado pela página em negro (ao contrário da primeira, cujo quadrado central é negro com o desenho do "Eu", em negativo, e com as laterais em branco). (SALGUEIRO, 1999, p. 2-3)

Embora a invenção revele-se a mola propulsora da poesia de Antunes, sua obra traz uma forte impregnação concretista em seus procedimentos de base, ao mesmo tempo que aponta para a busca das interfaces entre a literatura e outros códigos, o que será abordado posteriormente.

Acreditamos que analisar e interpretar como se processam as operações intersemióticas nos poemas visuais deve possibilitar que, posteriormente, sejam adequadamente abordadas as emergentes poéticas tecnológicas que incorporam os elementos cinéticos, dentre outros, nos diferentes suportes oferecidos pelos multimeios - o que constitui o cerne deste trabalho.

Considerações finais

Neste capítulo, além de discutir teoricamente a questão da visualidade na poesia, buscamos exemplificar o necessário relacionamento entre poesia visual e pintura, no momento em que a linguagem do poema satura-se no pictórico para estatuir-se como produto híbrido, de caráter intersemiótico.

Comentamos, na seqüência, alguns textos paradigmáticos na poesia brasileira, acreditando que, através deles, torna-se possível o rastreamento de uma *linhagem de poesia inventiva* no Brasil. Trata-se de um tipo de poesia em que a codificação dual busca insólitas combinações entre o novo e o tradicional, revelando ainda o questionamento interno das possibilidades do dizível. Acreditamos ser nesse esse sentido que o ludismo de Gregório de Mattos chega ao século XX, com Oswald de Andrade e projeta-se em parte significativa da moderna poesia brasileira, mais especificamente nos poemas concretos e em toda a *poesia visual* que é produzida a partir dos anos 60. Tais obras são o exemplo de que um projeto poético experimental de caráter fundamentalmente lúdico, originário do Barroco, atinge hoje sua culminância.

Além disso, experiências realizadas pelos poetas experimentais demonstram que já se deu um passo além da poesia visual impressa, com a emergência da poesia multimídia, que desloca os procedimentos estéticos da videoarte, potencializando-os ao infinito. É o que veremos na seqüência deste trabalho, uma vez que entendemos que, a partir de 1980, as experiências além da página impressa dão continuidade ao projeto da visualidade em busca do movimento nas chamadas poéticas tecnológicas e, mais recentemente, na

poesia multimídia. Pelo fato de efetuarem a mudança de suporte papel para as telas e de integrarem outros códigos icônicos, indiciais e simbólicos aos signos verbais, estas manifestações mais recentes serão estudadas nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO III

NOVOS PARADIGMAS DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA: CONTORNOS DAS POÉTICAS TECNOLÓGICAS

Os artistas oferecem situações sensíveis com tecnologias, pois percebem que as relações do homem com o mundo não são mais as mesmas depois que a revolução da informática e das comunicações nos coloca diante do numérico, da inteligência artificial, da realidade virtual, da robótica e de outros inventos que vêm irrompendo no cenário das últimas décadas do século XX.

Diana Domingues

O propósito deste capítulo é, de um lado, demonstrar que a continuidade do percurso inventivo da visualidade, em uma poesia que busca o movimento, encontra-se no salto efetuado das páginas para as telas; e, de outro lado, rastrear as diferentes experiências realizadas neste sentido, com a incorporação das tecnologias de ponta ao trabalho poético.

O fio condutor de nosso raciocínio prende-se à idéia de verificar de que forma o poema contemporâneo pode ser ainda entendido como uma obra estética composta de palavras que se organizam de um modo particular, com suas leis específicas e modos de codificação denominados poéticos; e, mais ainda, prende-se à indagação se o conceito da poeticidade, visto como uma interação formal e conceitual que se apoia nas equivalências, pode ser ainda aplicado à chamada poesia multimídia. Vale dizer, considerando as transformações sofridas pelo texto poético de caráter visualizante ao atingir o movimento nos suportes multimidiáticos, ainda é possível falar em poesia no espaço extra-livros?

Em certo sentido, a arte contemporânea nutre-se de mídias diversificadas para afirmar sua existência, o que valida a investigação e a análise das representações por elas veiculadas, o que faremos neste capítulo, com ênfase nas manifestações poéticas atuais, objetivando entender alguns aspectos da cultura de nosso tempo e de suas múltiplas identidades. Com a apropriação do comando digital, as habilidades nessas novas linguagens passam a signos de poder e de *status*, o que possibilita a inserção do sujeito numa esfera privilegiada de

conhecimento, além de apontar para o redimensionamento do espírito investigativo e da imaginação criadora.

Do ponto de vista estético, o termo cibercultura é usado nesta tese no sentido restrito, designando a era da confluência das tecnologias digitais e dos *mass media* da comunicação. Essa integração simbiótica vai redefinir as noções de espaço e tempo, de natural/real e virtual, entre outras, tendo indubitáveis reflexos nas produções artísticas, uma vez que a hibridização de meios, códigos e linguagens amplia-se a cada novo veículo criado.

Pelo exposto, para melhor operacionalidade dos conceitos utilizados nesta tese, tendo em vista que hoje as tecnologias de ponta já permitem a transposição de um sistema a outro com facilidade, consideramos equivalentes todos os suportes tecnológicos emergentes na era cibernética (Internet, CD-Rom, vídeo, etc.), vendo-os como meios para a construção/recepção de *objetos poéticos* nos quais as palavras estão movimento. Tal enfoque, em certo sentido questiona a conhecida assertiva de McLuhan de que *o meio é a mensagem*, sem no entanto deixar de reconhecer a importância de se investigar o modo como as mensagens são produzidas, transmitidas e recebidas, quando o tema é a produção poética em novos suportes.

1. Debate em torno das poéticas tecnológicas

A modernidade descobre e/ou inventa novos modos de inserção no tempo e no espaço, desconhecidos das civilizações precedentes. Não apenas no que toca à tecnologia, mas também em relação às outras esferas da vida humana, a modernidade, se considerarmos os últimos séculos, põe em movimento um nítido ritmo de mudança. Desse modo, as relações sociais e as condições de produção de cultura e de arte são deslocadas, para serem posteriormente reestruturadas no *tempo-espaço* da modernidade. Sob este prisma, a questão da arte moderna só foi efetivamente apreendida, no momento em que o tempo deixou de ser considerado cíclico e passou a ser visto como vetorizado. Estando inserida num *devir* histórico em que o que se fazia no presente tornava-se irremediavelmente passado, a arte *moderna* estava condenada a tornar-se *antiga*.

O conceito de vanguarda liga-se a esta consciência da arte no horizonte do

precário e torna-se imprescindível para compreendermos, mesmo que de forma superficial, o que tomamos como identidade estética na época atual. Acrescente-se a esse contexto o fascínio exercido pelo cinema falado e, posteriormente, o advento da televisão, que possibilitou a transmissão de imagens com a mesma velocidade e poder de alcance que a voz já experimentava através do rádio. Um esforço quase nulo, o de apertar um botão, assumiria, no decorrer de poucos anos, uma dimensão inimaginável alguns anos antes.

Neste início do século XXI, momento em que tanto o corpo humano como o mundo analógico sofrem os desafios da clonagem, das experiências genéticas, da inteligência artificial, da realidade virtual, o homem deve repensar sua relação com a tecnologia, não como uma forma de celebrá-la, mas sim como uma forma de tratar questões humanas. As grandes modificações, sentidas em todo o mundo a partir da aliança entre as telecomunicações e a informática, têm repercutido nas manifestações culturais de modo acentuado, como um *novo enciclopedismo* associado à incorporação das tecnologias de ponta.

Há mais de um século, o surgimento da fotografia é paradigmático como elemento deflagrador da crise da representação na arte moderna, isso porque, ao dar um enorme salto em relação ao fazer manual, trazendo inovações mecânicas, óticas e químicas, ela torna-se uma das mais avançadas tecnologias de criação de imagens. Em decorrência das possibilidades da reprodução mecânica da imagem, a desconfiança do artista para com os seus meios de expressão atinge o paroxismo, fazendo com que, na passagem do século XIX para o XX, a busca de novas técnicas e formas expressivas se revele cada vez mais indispensável aos propósitos estéticos da modernidade. Está montado o cenário para o surgimento das vanguardas históricas.

Com o advento da era tecnológica e com as conseqüentes e radicais mudanças na ordem social, a humanidade descobre um novo ritmo ligado ao caos cultural da cidade populosa em crescimento constante, com suas multidões, seus edifícios, os apitos e chaminés das fábricas, sons, cheiros e imagens aceleradas.

De um lado, a criação de um novo *modus vivendi*, nas emergentes metrópoles, desenvolveu no artista uma percepção diferenciada e uma nova sensibilidade, chegando a existir um certo otimismo em relação às conquistas

tecnológicas e ao progresso científico. Enquanto à máquina destinava-se a tarefa de reproduzir o mesmo, ao homem estaria reservada a tarefa de produzir o novo e o diversificado. Desse modo, iniciou-se uma demanda por novas possibilidades poéticas, com a busca de uma linguagem que fosse capaz de falar adequadamente ao mundo, sob o signo da velocidade. Interessa-nos avaliar como tal preocupação pode ser percebida como um fio condutor de um projeto experimental na poesia, durante todo o século passado e, ainda hoje, revela-se uma tendência percebida claramente quando se trata da arte na cibercultura.¹

Os reflexos da sedução pela velocidade ainda hoje se fazem sentir, uma vez que, na cibercultura as trocas simbólicas intensificam-se e se modificam a cada instante; sendo que a literatura, bem como as artes em geral, continuam a expressar a questão da urgência do tempo, seja no ritmo vertiginoso da cidade contemporânea ou no imediatismo das redes computadorizadas.

Por outro lado, em que pesem suas infinitas potencialidades, os avanços tecnológicos, no decorrer do século XX, foram sendo ciclicamente expostos ao risco de crises degenerativas. A técnica alterou intrínseca e fundamentalmente, na sua relação com a arte, o conceito do fenômeno estético. Na *desumanização da arte* (ênfaticada por Ortega Y Gasset) e na sua correspondente tecnização, evidencia-se um racionalização extrema, ou *in extremis*, da realidade. Para Fernando Bastos, a técnica atual é um “desvendamento, uma *alétheia*, deixando de ser uma produção poiética ou uma *poíesis*.” (BASTOS apud MENEZES, 1997, p. 126-7)

Como a técnica impõe uma presentificação constante, quer no sentido da produção, quer no sentido de arte ou da poesia, ela desestrutura e retrai a *poíesis*, ou seja, o processo que faz a passagem da ausência à presença. Este é o perigo da *Gestell* (arrazoamento) de que fala Heidegger em seu texto *A razão da técnica*, de 1958, onde, por força da tecnicidade, estariam destituídos os sentidos e os significados do próprio mundo. Dessa perspectiva pessimista, Eric Alliez explica que a arte tornar-se-ia *coisa do passado* (Hegel) no momento em que “o conhecimento não deixa que nada subsista fora de sua vocação *tecno - lógica*, anulando qualquer

¹ Quando nos referimos à cibercultura, não estamos aludindo (*lato sensu*) ao ciberespaço da Internet ou da WEB, pois as propostas exclusivas das redes são problemas da Teoria da Comunicação ou da Informação, da Sociologia e outras ciências afins. Para nosso trabalho que focaliza a literatura – mais especificamente a poesia – nos multimeios, interessa o processo de criação estética com seus resultados efeitos expressivos, não o suporte em si. Essa ressalva é importante porque, ainda hoje, as linguagens são tratadas de acordo como canal em que elas transitam.

experiência estética enquanto experiência do mundo.” (ALLIEZ apud PARENTE, 1996, p. 272)

Como o espaço urbano liga-se indissolivelmente ao ciberespaço, em nossos dias, adiciona-se mais um complicador às já ambíguas relações entre arte e tecnologia, o que permite perceber transformações na essência dos produtos culturais e artísticos. Diante desse quadro, por um lado, temos os tecnóforos, que se recusam a transformar a produção artística em uma fria equação binária, vendo a digitalização da arte apenas como algo passageiro, como uma moda repleta de desvantagens e limitações. Por outro lado, percebemos um entusiasmo exagerado diante do uso dos equipamentos digitais e suas infinitas potencialidades expressivas.

O debate é acirrado entre os intelectuais que professam uma visão negativa da tecnologia - como Baudrillard, Shapiro ou Virílio -, ou aqueles que acreditam nos potenciais emancipatórios, sociais, culturais, cognitivos e criativos das novas tecnologias - como Pierre Lévy, Negroponte, ou Rheingold.

Sob uma perspectiva otimista, ou pelo menos, integrada, é impossível negar a existência de um trabalho artístico inventivo que explora as novas tecnologias, como assinala Arlindo Machado.

O artista da era das máquinas é, como o homem de ciência, um inventor de formas e procedimentos; ele recoloca permanentemente em causa as formas fixas, as finalidades programadas, a utilização rotineira, para que o padrão esteja sempre em questionamento e as finalidades sob suspeita. (MACHADO, 2001, p. 5)

Com a mediação das máquinas eletrônicas, muitos artistas contemporâneos conseguem redefinir as possibilidades de exploração dos novos meios para construir objetos estéticos significantes. Segundo Machado cabe ao artista realizar o trabalho imaginativo e intelectual, enquanto a máquina se encarrega da tarefa física. Isso não é ser dominado, mas dominar - é subverter sua programação, reinventar e distorcer suas funções, “é recusar a utilização mecânica, a banalização dos recursos da máquina por seu valor em si”.(*ibid.*, p. 17)

Ao contrário, sob uma perspectiva catastrófica, as relações com a tecnologia aparecem na cena pós-moderna como em grande parte da ficção científica: as

máquinas escapam ao controle dos seus criadores e tentam anular no homem o que lhe resta da essência humana.

Mais recentemente, Eduardo Subirats tem se referido ao fenômeno pós-moderno como uma grande miragem norte-americana de fim de século. Para o autor, o futurismo, o dadaísmo ou o surrealismo já havia definido a pós-modernidade, sendo esta o cumprimento das propostas dos movimentos de vanguarda. Neste sentido, este final é visto como um triunfo das utopias modernas e coincide com um momento de infelicidade generalizada, uma decadência regida pelo totalitarismo mediático e pela banalização cultural. O espetáculo pós-moderno, para Subirats, significa a cultura do vídeo, o *higway* e o *mall*. Em diversas entrevistas, o autor chega a referir-se à *cara letal das culturas virtuais* de nossa época, denunciando que a violência constitui a expressão central da civilização pós-industrial e que o processo civilizador do capitalismo global carrega consigo um processo destrutivo irreversível. Neste paradigma sociopolítico que ultrapassa o bélico, de acordo com o pensador espanhol:

Hoje assistimos aos mais impressionantes *waste lands* da pós -modernidade em toda parte: militarização dos slums norte-americanos, das fronteiras nacionais e urbanas entre ricos e pobres, destruição ecológica numa escala cada vez mais vertiginosa, monopólios da informação com redes cada vez mais extensas, empobrecimento da população civil e um incremento da violência. (SUBIRATS, 2001, p. 7)

Arlindo Machado considera que as posturas apocalípticas são, no mínimo, comodistas, *“para não considerá-las preconceituosas.”* (MACHADO, 2001, p. 10) Diante do rolo compressor da tecnologia, até mesmo pensadores renomados põem-se a filosofar sobre a impotência humana diante dessas máquinas *mortíferas*, cada vez mais potentes e, talvez, inexoravelmente *inteligentes*.

(...) as imagens tecnológicas podem parecer tão assustadoras que, até mesmo um pensador da categoria de Baudrillard as ataca, taxando-as de “diabólicas, imorais, perversas, pornográficas”, portanto responsáveis por uma “desrealização fatal” do mundo humano. (ibid., p.11)

Ora, em nome de uma pseudo auto-defesa diante do poderosíssimo *inimigo*, tais atitudes fatalistas, em termos artísticos, levam inevitavelmente à estagnação cultural e criativa. De acordo com Machado, na medida inversa dos progressos

técnicos, essas posturas “obliteram quaisquer tentativas tanto criadoras, quanto teóricas, no sentido de exploração ou de investigação das potencialidades expressivas dos meios tecnológicos de última geração.” (ibid., p.10)

No entanto, por mais paradoxal que pareça, mesmo nos dias de hoje, ainda não é tão fácil romper as barreiras das convenções estabelecidas, na instância de recepção das produções artísticas mais experimentais. A dificuldade em como sintonizar-se a uma cultura informatizada e interativa, percebida atualmente, tem inegáveis reflexos na arte de nossos dias. Fascinação e medo, euforia e descaso, são atitudes radicais diante da questão técnica que instaura uma novidade no terreno estético. Não se trata de algo imprevisível, pois sabe-se que as reflexões sobre o novo tornam-se mais agudas em tempos de mudança, daí a crise.

Recusar qualquer tentativa de ruptura da inércia que consome o fazer estético oficializado é bem mais confortável; duvidar das potencialidades expressivas das novas experimentações artísticas parece mais seguro; dizer que verifica um simples fascínio pelo novo, ou pela mera reinvenção de signos, ou pelo uso da tecnologia em si, revela-se uma forma de escamotear as evidências dos novos paradigmas que se instalam na cibercultura.

Nesse sentido, torna-se urgente perceber que, de certa forma, a obra de arte contemporânea, por ter perdido sua hegemonia, aproxima-se da tecnologia como estratégia de sobrevivência. Desse modo, em interface com as máquinas, a arte busca nova energia no universo cibernético; aquele universo híbrido e perturbador, no qual impera a conexão entre natural e artificial.

Assiste-se, hoje, uma radicalização dos debates entre aqueles que Umberto Eco chamou de apocalípticos e integrados (ECO, 1978) e que, hoje, são chamados de *neo-luddites* (contra) e os *tecno-utópicos* (a favor ou promotores da euforia tecnológica). Essa polarização esquizofrênica, entre o amor e o ódio às novas tecnologias ganha corpo até mesmo na internet, onde existem sites que alertam contra os malefícios da cibercultura. (ver:[http:// www.ludditesonline](http://www.ludditesonline))

Os neo-luddites inspiram-se no movimento anti-tecnológico Luddites dos operários ingleses, liderados por Ned Ludd, entre 1811 e 1816. Um dos expoentes desse movimento, segundo André Lemos, é o pensador francês Paul Virílio.

Do lado oposto temos os *tecno-utópicos*, intelectuais que entendem as novas tecnologias como um novo patamar no desenvolvimento cultural da humanidade,

como explica Lemos: “Para os tecno-utópicos, as novas tecnologias de comunicação (digital, multimodal e imediata) causam uma reestruturação e descentralização das estruturas de poder vigentes (mediático, político, social, (...))” (LEMOS, 2001, p. 269)

Sem intenção valorativa no que diz respeito às produções poéticas contemporâneas, consideramos que a arte, como instrumento de crítica da cultura, emerge fortalecida destas crises e destes debates cíclicos. Julgamos portanto, o exercício do novo, do antes impensável, uma opção criadora extremamente válida, como uma tentativa de se evitar o desgaste da linguagem, de romper a entropia do sistema, por meio de uma variedade de experimentações. O que as poéticas eletrônicas buscam são diferentes estruturas estéticas aptas a assimilarem as novas realidades percebidas, vislumbradas ou almejadas.

2. As poéticas da visualidade no diálogo estético mediado por máquinas

Na leitura de um livro, cada leitor determina o tempo necessário para se deter em uma frase, ou num verso de um poema, por exemplo, e dar-lhe sentido - é o que em psicologia se denomina *closure*, ou seja, o ato de consciência que reconhece uma informação e fecha o processo, registrando o que é digno de nota.

As mídias eletrônicas, por outro lado, determinam a duração da atenção, o que interfere radicalmente na apreensão dos significados. Decorre daí a crítica à televisão em geral, por manter o espectador num modo receptivo não crítico – ela não dá tempo para o fechamento, para o registro completo do conteúdo das mensagens.

Quando a pessoa lê, ela pensa a partir das palavras que levam o mundo para sua *tela mental*. Ela traduz as palavras em imagens, imagina lugares e pessoas, faz com que elas se movimentem como se estivesse projetando um filme sobre uma tela interna. Com as telas externas, principalmente com a televisão, a orientação da situação cognitiva inverteu-se, segundo Derrick de Kerckove: as sínteses psicossensoriais passam a ser praticamente coletivas, “a tela é o portal onde se forma a mente pública”. (KERCKOVE apud. DOMINGUES, 2003, p. 17)

Diante de um livro nós controlamos o movimento de leitura; com a TV, somos controlados porque as mídias eletrônicas determinam a velocidade do processamento

da informação, e, portanto, a razão estímulo-resposta; assim sendo, elas “administram nossas respostas sensoriais: as mídias editam o usuário.” (ibid., p.19)

O autor lembra que, desde a Antigüidade (graças ao sistema alfabético), principalmente do Renascimento até os tempos modernos, o viés sensorio dominante tem sido a visão. Devido ao letramento alfabético que redistribuiu as prioridades cognitivas do sistema visual, passou-se, do ato primitivo de simplesmente capturar o objeto visual, à análise dos objetos da visão. No século XX, a eletricidade (nas tecnologias da informação), inverte o processo, trazendo de volta a prioridade de capturar acima de analisar. Segundo o autor: “Enquanto o processo de letramento incentiva o desenvolvimento da imaginação privada, subjetiva, o mundo da realidade virtual cria um lugar e um tempo imaginários objetivos.” (ibid., p. 24)

Entretanto, podemos acreditar que nem tudo está perdido, pois, no mesmo ensaio, o autor expõe sua crença que, diferentemente da televisão, os computadores e a internet restauram a possibilidade do referido fechamento (*closure*) porque o usuário pode decidir quanto tempo vai dedicar a cada informação que vai aparecendo na tela. Desse ponto de vista, a duração da atenção, por exigir estratégias de leitura e de visualização, em certo sentido individuais, pode até mesmo melhorar a qualidade da atenção, pois o autor assinala que o computador e a internet nos proporcionam um “razoável grau de independência psicológica.” (ibid., p. 21) O autor também acredita que

As mídias também determinam que tipo de associações mantemos com os vários conteúdos que elas produzem para nós. Por exemplo: hoje a World Wide Web nos proporciona um ambiente incrível de associações que estão permanentemente disponíveis. Estamos acostumados a cultivar associações dentro de nossa cabeça; agora podemos cultivá-las fora e podemos ter acesso a enormes quantidades de recombinações potenciais de informações. (ibid., p. 24)

Desse modo, a consciência de que podemos cultivar e manter uma identidade privada e “ao mesmo tempo compartilhar o processo de informação com um grupo *seleto sem sermos eliminados pela identidade do grupo*” (ibid., p. 26), leva a uma responsabilidade com um tipo de habilidade de resposta que precisa ser desenvolvido no processamento de informação.

Verifica-se, em âmbito mundial, o desenvolvimento de um novo tipo de *mente conectiva*, que vai além da dicotomia mente individual (na leitura) *versus* mente coletiva (nas mídias eletro-eletrônicas). Essa *mente conectiva* elimina o leitor e o espectador, criando a figura do “*usuário-interagente*”. (ibid., p. 27)

Sem dúvida tal interatividade pode ser adequadamente direcionada a novas práticas artísticas, o que nos leva ao pensamento dos teóricos que acreditam que os novos códigos, as novas linguagens e a imagem eletrônica reduzem as distâncias entre culturas diferentes, transformam a maneira de nos comunicarmos e provocam mudanças na base filosófica das relações entre a vida e a arte, entre a ciência e a criatividade.

Teoricamente, o processo criativo é um modo de interação humana com o mundo que se opõe a um modo técnico (ou sistemático) de interação. Decorre daí que, quando queremos produzir algo ou resolver um problema, podemos optar entre estratégias criativas e estratégias técnicas, que são diferentes tanto em termos práticos quanto de valores. Colin Beardon (BEARDON apud DOMINGUES, 2003, p.183) estabelece as diferenças entre esses dois modos de interação com o mundo, que esquematizamos abaixo:

Tendências na prática criativa:	Tendências na estratégia técnica:
- explorar representações visuais, espaciais, de textura e de áudio;	- usar o formalismo e representações simbólicas;
- evitar a abstração de detalhes e valor;	- buscar a certeza, a correção, a completude e o detalhe;
- acolher a ambigüidade por possibilitar a riqueza de significado;	- eliminar a ambigüidade;
- pôr em ação nossa intuição e imaginação.	- usar o raciocínio lógico.

O autor salienta que precisamos dos dois modos de interação com o mundo; cada modo pode revelar-se mais ou menos eficiente, dependendo da natureza da tarefa, mas a combinação dos dois é sempre necessária.

Transportando o raciocínio de Beardon para o terreno da linguagem poética, vemos que os dois modos de interação estão relacionados com a expressão - ligada aos sentimentos - e com a comunicação - ligada aos símbolos, que são signos regidos pela convenção.

A expressão diz respeito à indicação de sentimentos, à emissão de sinais que mostram o que o emissor está sentindo. Implica em ambigüidade e solicita um esforço interpretativo do receptor. Conotação, sugestão, subjetividade e liberdade são seus princípios.

Por outro lado, a comunicação liga-se à transmissão de idéias e significados conceituais com a menor ambigüidade possível. O que importa é a exatidão da mensagem. Seus pressupostos são a denotação, a explicitação, a objetividade e o compromisso com o real ou com a verdade.

É preciso esclarecer que, como a semiose é um processo ininterrupto, o signo é múltiplo e variável, pois está sempre em diálogo com o signo que está sendo interpretado. Desse modo, seu poder evocativo (icônico), indicativo (indicial) ou significativo (simbólico) não são estanques - nenhum signo pertence apenas a um tipo exclusivo. Em qualquer processo sógnico, o que ocorre é a predominância de um desses valores sobre os outros: na arte predomina o ícone, os sinais de trânsito são predominantemente indiciais e o símbolo predomina no discurso científico. As distinções metodológicas que são feitas na semiótica aplicada são ditadas pelas exigências internas da análise, ou seja, dependem do contexto da atualização desses signos e do ponto de vista de observação escolhido.

O exposto leva-nos diretamente à teoria de Roman Jakobson sobre a função poética da linguagem (JAKOBSON, 1975, p. 128-130); função esta que não elimina os princípios da organização lógica da linguagem, mas sim incorpora a eles o raciocínio analógico. É o que vai conferir à linguagem poética sua dimensão ambígua e auto-reflexiva - hoje diríamos, seu diferencial estético.

A aproximação entre os dois tipos de raciocínio (o lógico e o analógico), vale dizer entre arte e ciência, é ostensiva na plataforma da tecnologia digital; o que já aparece na etimologia do termo tecnologia (do grego *tekhnologia*) que se refere ao tratamento sistemático de uma arte ou artesanato. Essa aproximação é a base das poéticas tecnológicas da contemporaneidade – uma aparente contradição de termos. Esse é o paradoxo da arte cibernética que vai exigir do poeta o mesmo que de um profissional de sucesso: a capacidade de empregar tanto a tecnologia quanto a criatividade, para obter o máximo de eficiência. Infere-se do exposto que os multimeios, por exemplo, podem ser usados para liberar a criatividade, ao

oferecerem recursos imaginativos e motivadores para a exploração de diversos temas.

Parece ser esta a resposta à indagação se os processos humanos de criatividade podem ser auxiliados pelo emprego da tecnologia. No entanto, o computador ficou fortemente associado a uma prática rotineira e mecânica, nada criativa. Não seria mais do que uma simples ferramenta que, segundo Edgar Morin (1999), faz com que os alunos gastem horas nada recompensadoras diante de um monitor, sem desenvolverem nenhuma idéia.

Colin Beardon, por outro lado, tem uma visão bastante lúcida sobre os valores da prática criativa em multimeios:

(...) não é provável que o radicalmente “novo” seja gerado por variações inteligentes daquilo que é técnico, mas por seres humanos criativos que se apropriam dos produtos projetados tecnicamente que lhes são oferecidos e os reinterpretem. (BEARDON apud DOMINGUES, 2003, p. 187)

Lembrando Umberto Eco, que aborda a questão em *Obra Aberta*, de 1968, Beardon afirma que ser original ou radical é uma condição necessária, mas não suficiente para ser criativo, é também preciso ser *apropriado*. No célebre texto citado, o semiótico italiano identifica na arte contemporânea uma nova *forma de riqueza* que o autor moderno se propõe como valor a realizar.

É um valor que não se identifica teoricamente, com o valor estético, pois se trata de um projeto comunicativo que deve incorporar-se numa forma bem sucedida para tornar-se eficaz ; e que somente se realiza se amparado por aquela abertura fundamental própria de toda forma artística bem sucedida. (ECO, 1976, p. 92)

O autor considera essa *espécie de abertura de segundo grau* visada pela arte contemporânea como um acréscimo e uma multiplicação das significações possíveis de uma mensagem, ou mais especificamente como um acréscimo de informação estética. Após desenvolver uma série de explanações, que considera imprescindíveis ao entendimento dos princípios gerais da teoria da informação, para que possam ser conectados às teorias do texto poético moderno, Eco chega à conclusão que

Tudo isso significa somente que o poeta contemporâneo constrói sua mensagem poética com meios e sistemas diferentes dos do poeta medieval: não se discutem os resultados, e uma análise de obra de arte em termos de informação não visa avaliar seu resultado estético, mas limita-se unicamente a esclarecer algumas das suas características e possibilidades comunicativas. (ibid., p. 125)

O que se pode verificar, com certeza, é que, em grande parte da arte contemporânea, os recursos tecnológicos propiciam uma investigação criativa, tanto dos meios, quanto dos processos, auxiliando a desenvolver visões mais adequadas ao mundo pós-moderno, uma vez que libertam os artistas do atrelamento a modelos e conceitos pré-existentes.

3. A poesia visual e os novos suportes

Por mais radicais que tenham sido as experiências com a visualidade na poesia, textos impressos com palavras e imagens são bidimensionais e a terceira dimensão é sugerida através da perspectiva e, às vezes, da cor. O projeto de Mallarmé demanda outro modo de produção e uma resolução técnica que só modernamente se pôde começar a vislumbrar. Nesse sentido, no final do século XX, a partir do aparecimento e uso de novas tecnologias a serviço de processos criativos, parece natural que a poesia visual tenha passado a experimentar os meios eletrônico-digitais para estabelecer relações inusitadas entre a palavra e a imagem. Acrediamos, portanto, que o uso dos multimeios em poesia mostra-se uma decorrência natural das transformações radicais, tanto na matéria (sua parte física), quanto no espaço e no tempo – profundamente alterados pela influência das novas tecnologias.

É nesse sentido que a poesia visual contemporânea, a nosso ver, presta-se otimamente ao emprego dos meios audiovisuais, devido às inúmeras possibilidades de tratamento do material poético; tratamento esse que configura suas formas a partir de dentro e não como meros aparatos externos e estranhos à criação. Basta observar, por exemplo, quaisquer poemas em multimeios nos quais, por meio de uma decisiva elaboração computacional, o aspecto gráfico final adquirido integra-se perfeitamente às imagens obtidas pela síntese. No momento em que essas imagens com palavras são retiradas do papel e colocadas numa tela, a obra poética deixa de ser estática e incorpora o movimento e as sonoridades, graças

aos recursos de um *software* específico, configurando um discurso virtual, eletrônico-digital e, portanto, diferenciado. Tal fato representa um marco para as poéticas da visualidade no diálogo estético mediado por máquinas, sendo do interesse particular desta tese investigar os textos da *poesia multimídia: os videopoemas ou clipoemas*.

O instrumental teórico apontado até o momento permite-nos examinar e caracterizar as diferentes poéticas tecno-eletrônicas a partir dos respectivos métodos criativos. Como explicado no início deste trabalho, o conceito de multimídia supõe uma verdadeira integração dos meios, através de uma “*interface eletrônica e amiga, ou seja, o computador*”. (PARENTE, 1996,p. 286) O termo não se reduz a uma simples justaposição mecânica de textos, sons e imagens, mas passa a ter o mesmo sentido de *hipermídia*, ou seja, uma rede computadorizada e original de interfaces, constituída por uma hibridação de traços tomados de empréstimo a várias mídias. Essa concepção só se tornou possível no momento em que as tecnologias de impressão e edição de textos, de gravação e impressão de sons e vozes, de gravação e transmissão de imagens, entre outras conquistas recentes, alcançaram a fase da eletrônica digital.

Como diz o termo, as produções poéticas multimidiáticas somam várias mídias e oferecem estímulos de natureza visual e auditiva, proporcionando uma experiência estética em que ocorre a sinestesia (do grego *sin*, com e *aisthesis*, sensação). A interconexão de várias impressões sensoriais, relacionadas durante a recepção do texto poético nas telas, provoca sensações que parecem se sugerir umas às outras, ligadas aos múltiplos dados que sincreticamente se estocam e se processam na memória, como estímulos em contaminação. Dessas associações espontâneas entre sensações de natureza diferente surge uma situação híbrida para a fruição do objeto artístico, inserindo-se num espectro mais vasto, onde sinais emitidos por signos de linguagem tecnológica estão relacionados a poéticas verbais, num processo de intersemiose.

É importante assinalar que falar de multimídia, cada vez mais, significa falar de um processo interativo gerado pelo computador, que vai atuar, na instância de criação da obra, possibilitando a integração de informações e matérias de expressão, advindas das mídias que não são tradicionalmente interativas.

Quando se trata da recepção da obra de arte, entretanto, a questão não é tão simples. Mesmo quando se fala em interatividade como o elemento diferenciador

da recepção da obra poética em multimeios, é importante ter em conta que, tal como acontecia em todas as manifestações da arte da contemplação, a obra continua imutável, como um espaço fechado que conserva as características dadas pelo artista. O espectador pode agir em termos das direções, ritmos e percursos da leitura, mas nada se altera pela sua ação na estrutura de sons e imagens, pois as formas e cores estão *presas* a um suporte – seja ele a tela ou a página impressa. Desse modo, a fruição continua se dando por atos interpretativos de natureza mental, sem que o espectador-leitor-fruidor possa efetivamente transformar o objeto artístico. Assim sendo, diante das poéticas tecnológicas, é importante distinguir-se níveis participativos. A participação pode ser vista como inclusão ou incrustação, atingindo seus níveis mais intensos na interatividade propiciada pelas tecnologias digitais.

O vídeo é ainda uma tecnologia analógica e não oferece, portanto, a possibilidade de se penetrar no espaço eletrônico; assim sendo, o espectador ainda contempla; mesmo que pareça dispor de maior mobilidade do que diante da página impressa, ele não pode interferir na estrutura da obra.

Por outro lado, a interatividade propriamente dita é aquela proporcionada pelas tecnologias digitais, nas quais o corpo é percebido por dispositivos de captura e os sinais por ele emitidos são capturados e traduzidos em paradigmas computacionais. Nesse caso, a interatividade está na base da concepção de uma obra, o que faz do artista um ativador de processos de comunicação, pois o antigo espectador é jogado para dentro da obra e estimulado a se relacionar com ela por experiências perceptivas ativas: é um fruidor no sentido mais amplo do termo. Nessas obras interativas com dispositivos informatizados, os artistas propõem um diálogo sinestésico com as máquinas, mais do que um espetáculo. O espectador deve mudar o que está sendo proposto, por meio de ações que se dão na própria descoberta, em tempo real, no momento mesmo da experiência estética.

Obviamente nosso estudo não tratará da questão da interação, vista sob o ângulo da recepção estética, uma vez que o *corpus* selecionado para análise e interpretação na parte final desta tese não apresenta aspectos interativos propriamente ditos, como aqueles acima referidos.

3.1. A tipografia digital e o surgimento da poesia multimídia

A escrita tem sido concebida, tradicionalmente, como apenas uma ferramenta para o registro de pensamentos e discursos verbais. No entanto, muitos artistas plásticos, poetas e *designers* gráficos vêm tentando, há décadas, demonstrar o potencial do *design* tipográfico para provocar emoções e indicar relações, indo além de sua função simbólica e referencial. Esta tendência, originária da produção de cartazes litográficos no final do século XIX, encontra novo fôlego com o surgimento do Modernismo. Entretanto, a visão logocêntrica da escrita continua a prevalecer entre os *designers* gráficos europeus e a expandir-se mundo afora.

Jacques Derrida (1971,1973), ao discorrer sobre o logocentrismo na cultura ocidental, demonstrou que o *logos* (determinação metafísica da verdade) é inseparável da *phone* (substância fônica), o que implica no *recalque da palavra* escrita em si. Segundo o filósofo francês, a visão logocêntrica da escrita prevaleceu por séculos, sendo necessário desconstruí-la, ou seja, desrecalcar o que foi estruturalmente dissimulado nos textos. A desconstrução pode ser entendida, portanto, como um atividade de discussão e denúncia dos pressupostos e conceitos de base “logo-fono-etnocêntrica.” (DERRIDA, 1971 , p. 230-6)

Foi somente na década de 1980, com o aparecimento do computador gráfico pessoal e com a difusão da teoria desconstrutivista de Derrida entre estudiosos de *design* gráfico e de comunicação visual, que a tipografia pôde manifestar todo o seu potencial comunicativo. Ao absorverem as idéias de Derrida, os poetas aprenderam com os *designers* digitais novas maneiras de enfatizar os aspectos icônicos e indiciais dos signos verbais, que estiveram *recalcados* durante séculos, por força da cumplicidade metafísica entre som e sentido. Pode-se dizer que aprenderam, com Derrida, que

(...) há duas maneiras heterogêneas de apagar a diferença entre o significante e o significado: uma, a clássica, consiste em reduzir ou em derivar o significante, isto é, em *submeter* o signo ao pensamento; a outra, a que aqui dirigimos contra a precedente, consiste em questionar o sistema no qual funcionava a precedente redução: e em primeiro lugar a oposição do sensível e do inteligível. (ibid., p. 233-4)

Segundo Arlindo Machado, foi em Portugal que “nos anos 80 o poeta Melo e Castro teve uma idéia pioneira de lançar mão do gerador de caracteres para produzir poemas animados, pensados especificamente para veiculação na televisão”. (MACHADO, 2001, p. 212)

Com o advento do gerador de caracteres, surgiram muitas possibilidades de criação para se explorar textos na tela. Conhecido no meio como GC, ele é basicamente um dispositivo concebido para gerar e inserir textos de diferentes tamanhos, tipologias e cores, sobrepondo-as ou não, em imagens pré-existentes. Os geradores são de dois tipos: o que se utiliza em ilha de edição-linear, que consiste num aparelho conectado a um sistema de equipamentos de vídeo interligados (ex: vídeo-player > gerador de caracteres > vídeo-recorder), sendo este um equipamento específico para desempenhar esta função; ou então, aquele que utiliza um computador com uma ilha de edição-não-linear, na qual o próprio software, responsável pela edição de imagens, fornece opções para a geração de caracteres. Atualmente, os dispositivos utilizados na produção de vídeo permitem ao operador/criador uma infinidade de intervenções nas letras, palavras ou textos inteiros, manipulando a tipologia, distorcendo-as, criando fusões e animações com imagens, às quais podem ser integradas formas, cores e movimento, que só o novo espaço das telas pode oferecer. Esse processo de transformação das palavras revela-se uma importante ferramenta para o poeta que procura os novos meios visando produzir um discurso iconizado, almejando transitar nos diversos campos semióticos que a mídia eletrônica oferece, para efetivamente transcriar a poesia, adequando-a à cibercultura.

Essas inovações tecnológicas trazem muitas soluções em algumas áreas da produção e pós-produção, mas também acarretam problemas. Uma delas é a velocidade com que as inovações são introduzidas no mercado, trazendo para o consumidor uma infinidade de opções e formatos (*player's*) de exibição de imagens em movimento nas telas dos computadores; mas ocasionando também uma defasagem entre uma produção e outra ou entre determinados locais ou países.

3.2. Videoarte & Videopoesia

Na literatura ocidental, não é nova a imagem de uma produção literária criada diretamente por instrumentos, por máquinas ou até mesmo por fórmulas.

Quirinus Khulmann (1651-1689) tem seu molde poético capaz de dar origem a mais de 6 bilhões de poemas diferentes a partir de uma estrutura poética primeira. A idéia é retomada na década de 60, na França, por Raymond Queneau e seus *Cent Mille Millions de Poèmes*. Trata-se de 10 sonetos (14 versos cada um) nos quais, graças a um programa de computador, o leitor pode substituir cada verso por um dos outros nove que lhe correspondem, ou seja, pode-se chegar a 100.000.000.000.000 sonetos diferentes. (DONGUY apud DOMINGUES, 1997, p. 263)

Nos EUA, em 1959, William Burroughs, com a ajuda do matemático Ian Sommerville, vai criar com o computador os poemas *I AM THAT I AM* e, em 1961, o poema *JUNK IS NO GOOD BABY*. Em 1963, o poema *ACASO*, de Augusto de Campos é permutado por computador.

Interessante também é a homenagem da *computer poetry* a Apollinaire (que em 1914 publicara o poema permutável *LINDA*). Em Londres, 1968, Emmett Williams com o apoio técnico de Peter G. Newmann cria o poema *GUILLAUME APOLLINAIRE*: o nome do poeta francês está “escrito nas facetas de um diamante e as letras podem ser manipuladas no interior de formas geométricas”. (*ibid.*, p. 270)

Durante toda a década de 70 inúmeros poetas, em todo o mundo, dedicam-se a criar poemas com a ajuda dos computadores. Dá-se a reunião de escritores, matemáticos e informáticos, com o projeto de utilizar o computador a serviço da literatura, de todas as formas possíveis. Todos eles acreditam que a máquina é uma ferramenta programada para fazer o que se espera dela, portanto, a responsabilidade repousa no artista. Ele é quem vai criar. Várias antologias de *Computer poems* aparecem na época.

A novidade começa a se explorada na França no início dos anos 80 e as experiências vão do texto infinito, aos ícones informáticos abstratos, chegando a propostas interativas, com revistas poéticas em disquete, em que o leitor pode intervir no texto. Criam-se grupos que tratam da escrita informatizada e desenvolvem-se *softwares* específicos .

Poetas representativos formam o grupo A.L.I.R.E., formado por autores de diversas nacionalidades. Donguy relata o lançamento de *Alire n.º.8*, em novembro de 1984, que apresenta sob embalagem plástica:

(...) um texto animado de Patrick Burgaud (Países Baixos), um “hipertexto” de Jean-Marie Laffaile (França), um “gerador” de Pedro Barbosa (Portugal), um outro “gerador” de Pedro Barbosa e Abílio Cavalheiro (Portugal), um “poema performance” de Jacques Donguy e Guillaume Loizillon (França), um “gerador” de Jean-Pierre Balpe (França) e um “hipertexto” de Eduardo Kac (EUA). (*ibid.*, p. 269)

Ressaltamos que Eduardo Kac é brasileiro, radicado nos EUA, e tem criado *hyperpoemas*, com bifurcações vocálicas e consonantais além de teorizar sobre *hyperpoesia* com a idéia de *navegação* através do poema. Em 2003, num depoimento a Walter Silveira, no vídeo **Art <e> tecnologia. br**, Kac diz acreditar que os princípios científicos enformam o fazer artístico. Em suas obras, a ênfase nunca é na ciência, mas na arte, em como a ciência pode criar obras de impacto visual e efeito emocional. Ao lançar mão dos novos materiais, dos novos recursos, os artistas continuam trabalhando com os meios de seu próprio tempo, como, aliás, sempre fizeram.

O hipertexto informatizado torna-se capaz de associar, de imediato, a matéria visual ao extrato verbal, concretizando o que antes era referência extratextual. Através de interfaces são provocados acontecimentos em tempo real, introduzindo a simultaneidade das estruturas rizomáticas nos novos textos. Nesse sentido, alguns *softwares*, como poderosas ferramentas, oferecem infinitas opções aos artistas atuais. Ao mesmo tempo, na instância de recepção, o fruidor/leitor/espectador deve assumir, diante dos monitores, uma atitude criativa, lúdica e sofisticada.

Acreditamos que a poesia multimídia – objeto deste estudo - não pode ser considerada um hipertexto na ampla acepção do termo; porém, diante de um videopoema, nas suas idas e vindas, configurações mutantes, aproximações, afastamentos, paradas, variantes rítmicas de sons e imagens, que fazem com que o visual se relacione aos outros sentidos, a mente do intérprete vai remontar o todo. É inegável que a poesia multimídia coloca, na cena poética,

(...) a experiência vertiginosa da simultaneidade: não se trata mais de ler um texto poético, mesmo que complexo, mas de procurar dar conta de um grande número de textos poéticos que acontecem ao mesmo tempo, simultaneamente na tela e nos alto-falantes, mixados a partir de várias fontes diferentes. (...) (MACHADO, 2001, p. 220)

Ou seja, nessas diversas conexões, a mente processa os sentidos e constrói o *sentido* poético, uma vez que a arte eletrônica e a multimídia ampliaram radicalmente o alcance das obras. Em decorrência, nossa percepção transforma-se cada vez mais, assumindo novos ritmos e novas direções; o olhar daquele

leitor/espectador/fruidor, que já está familiarizado com o videoclipe, as vinhetas de abertura de programas e as mensagens publicitárias na TV, torna-se outro.

Em virtude do novo horizonte de expectativas, devido a uma dinâmica transformação dos meios e das mensagens transmitidas, a poesia é impulsionada pela pluralidade sígnica da cibercultura. Na instância de criação, o poeta comporta-se como o verdadeiro *designer* da linguagem ou com a maestria de um diretor de cinema, operando, com o devido apoio técnico, multitecnologias que vão da tipografia à computação gráfica.

Aliás, na década de 50, os poetas do grupo concretista foram os primeiros a perceber, entre nós, as múltiplas possibilidades de experimentações poéticas que as novas tecnologias viriam a oferecer. Vendo que poderiam confrontar múltiplas linguagens em seus poemas, isto é, o verbal, o visual, o vocal, o sonoro e/ou ruídos, mergulharam num campo totalmente inexplorado, em uma época anterior aos computadores com recursos gráficos. As experiências concretistas revelaram-se extremamente inovadoras e abriram um leque de infinitas possibilidades expressivas, não só para a poesia, mas para o *design* gráfico em geral. As artes plásticas também se redimensionaram com as propostas do Concretismo, que propunha uma arte multiconectada com as novas realidades, mas ao mesmo tempo, capaz de romper com a cópia da natureza – “*ela é sua própria natureza*”, como dizia Waldemar Cordeiro, um dos líderes do *Grupo Ruptura*. (apud. ARAÚJO, 1999, p.151)

Augusto de Campos, em 1953, no prefácio do *Poetamenos* (6 poemas artesanalmente impressos em até 6 cores – publicados no nº. 2 de *Noigandres*, 1953) mostrava sua ânsia por novos meios que pudessem reforçar a plasticidade dos vocábulos, a sua tipografia e a sua distribuição (topografia) na página: “Mas luminosos, ou *film-letras*, que os tivera?” Bem depois, em 1994, o poeta testemunha que “Foram necessárias algumas décadas para que aquilo que parecia não passar *de wishful thinking* se transformasse em realidade”. (ibid., p.167)

No Brasil dos anos 50, Abrham Platinik realiza uma aventura tecno-artística com sua arte cinética, que transborda os limites das artes até então conhecidas e articula uma nova e sincrônica mecânica de expressão. Na 1ª. Bienal de São Paulo (1951) sua obra participou, mas não conseguiu ser rotulada, nem pôde ser enquadrada. Apesar de seu *Aparelho Cinemático* ganhar menção honrosa do Júri

Internacional, seu nome não aparece no catálogo oficial. Com Platinik, a arte cinética brasileira ganha sua pedra fundamental.

Os artistas, desde sempre, efetuam a busca por novos suportes. Bach usou o cravo porque era o meio mais avançado de seu tempo, assim como Stockhausen usou os sintetizadores, que era a tecnologia de ponta em termos sonoros. É essa busca que tem se tornado marcante na arte contemporânea, desde a consolidação da instalação, do objeto e da performance, nos anos 60, até o aparecimento da videoarte entre 1970 e 1980.

O *movimento videoarte* nos EUA, nas décadas de 60 e 70, compreende não apenas o vídeo, mas também o uso de computadores, holografia e muitas outras tecnologias gráficas e sonoras. Seus líderes: John Cage, William Burroughs e Michael Shambert estavam todos interessados em utilizar artisticamente as novas tecnologias para desestabilizar a hegemonia das mídias de massa, de acordo com as propostas da contracultura.

Por outro lado, o papel do vídeo não é certamente o de substituir a fotografia ou o cinema, como formas de documentação dos fatos. Muito menos ele se reduz a um simples difusor das produções cinematográficas, como tem sido feito normalmente até hoje. No entanto, mesmo antes que o vídeo pudesse mostrar realmente a que veio, de que forma poderia responder aos anseios de uma nova arte, a imagem eletrônica já estava se integrando às linguagens da fotografia, do cinema e do vídeo. Parece que tudo se torna uma coisa só, sob a denominação abrangente de multimídia. Surge um espaço amplo e fértil para as novas formas expressivas e representativas, no qual

A tela mosaicada da televisão representa hoje o local de convergência de todos os novos saberes e da sensibilidade emergentes que perfazem o panorama da visualidade deste final de século. Se isso é bom ou é mal, se há aí sinais de progresso ou de catástrofe, é tudo uma discussão ética que cabe aos filósofos da pós-modernidade. (MACHADO, 2001, p. 48)

Um dos aspectos mais relevantes da imagem videográfica é a metamorfose, uma vez que, na pós-produção, é possível intervir infinitamente. Pode-se transformar o produto poético explicitando-se o trabalho significativo; pode-se inverter as relações, reestruturar seus elementos cromáticos, usar diversos tipos de

superposições e imbricações, transparências, dispersões das imagens, etc., enfim, pode-se manipulá-los à exaustão – o que leva aos efeitos de saturação e a alguns excessos típicos da linguagem do vídeo.

Fala-se de *um novo barroco* ou, para os mais críticos, de *um neomaneirismo*, [Grifo nosso] que teriam como emblemas o recurso do *chroma key*, a inserção de imagens umas nas outras. Em termos de percepção, esse efeito de hibridismo e de imbricamento talvez seja o que marca mais profundamente a experiência da imagem eletrônica. (Ibid., p. 50)

Temos, portanto, que, as primeiras experiências poéticas que se valem da exploração de novas tecnologias, na segunda metade do século XX, confirmam a busca pelo movimento que vá além da bi-dimensionalidade da página impressa. Começa então a ser estabelecida uma tênue distinção, até hoje ainda não completamente delineada, entre a videoarte e a videopoesia. O fenômeno passa a exercer certo fascínio sobre os poetas ligados aos experimentalismos e sincretismos, por volta de 1960, que dedicaram décadas aos *ensaios* em busca da tridimensionalidade e do movimento como tal, como por exemplo, nos poemas holográficos e na videopoesia.

Arlindo Machado afirma que é inadequado o termo vídeo (que em latim significa *eu vejo*) para designar a experiência possibilitada por esse meio de expressão. Enquanto outros sistemas figurativos caminham na direção de uma hierarquização, em que o olho, separado dos demais sentidos, reina absoluto e solitário, "a arte do vídeo tende mais propriamente à sinestesia, ou seja, à reunificação dos sentidos." (MACHADO, 2001, p. 222)

Em Portugal, o poeta Ernesto Melo e Castro vem realizando, desde 1968, experimentações com vídeo e produção poética criativa que envolve signos verbais e não-verbais. Fazendo clara distinção entre videoarte e videopoesia, o poeta português considera essa última como uma experimentação a partir das poesias sonora, verbal e visual; ou seja,

(...) uma investigação das características específicas do texto eletrônico, como oposto àquelas da pintura em movimento e a massificação da rede televisiva, (...) uma continuação da poesia experimental (economia de linguagem, transgressão da gramática, experiências com algoritmos combinatórios aplicados aos materiais

verbais, palavras e letras, parataxe, uso do espaço como expressão poética, etc.. (MELO E CASTRO, 1996, p. 141)

Assim como a fotografia é julgada em oposição à pintura, o cinema ao teatro, o vídeo ao cinema, a videopoesia tem referência direta com a poesia experimental dos anos 60 como texto iconizado, uma vez que, segundo o autor, "A poesia está sempre no limite das coisas. No limite do que pode ser dito, do que pode ser escrito, do que pode ser feito, o que pode ser visto e até do que pode ser pensado, sentido e compreendido. (ibid.p. 261)

Para o autor, estar no limite significa freqüentemente, para o poeta, estar além da fronteira do que estamos preparados para aceitar como sendo possível em termos retóricos, estéticos, lingüísticos e escriturais.

Uma teoria do texto computadorizado está desenvolvida por Pedro Barbosa em seu livro *A Ciberliteratura* (1996). O poeta português compõe um painel abrangente sobre os métodos e algoritmos para a criação literária computacional; e, além disso, investiga os percursos textuais ligados à evolução dos *softwares*, para concluir com uma súmula de seu percurso pessoal como poeta e ficcionista cibernético.

Hoje, o hibridismo das poéticas *videográficas*, que realizam a mescla criativa entre a linguagem verbal e as linguagens do cinema, da televisão e das multimídias, demanda um tratamento diferenciado, a nosso ver de caráter (inter)semiótico, uma vez que é nesses pressupostos teóricos que vamos encontrar apoio, não só para a leitura dos diferentes tipos de signos, mas, sobretudo para os modos como eles se integram para a constituição dessas novíssimas linguagens híbridas.

4. A experiência brasileira

As primeiras experiências brasileiras com a *computer art* aparecem na *Exposição Internacional Arteônica*, organizada por Waldemar Cordeiro em 1971.

Em 1972, o engenheiro mineiro Erthos Albino de Souza foi o primeiro a fazer poemas informatizados, no sistema Fortran. Um exemplo é o poema digital LE TOMBEAU DE MALLARMÉ, no qual as letras vão formando as imagens do túmulo, ganham movimento e parecem ruir, ao final. Souza faz também, entre outras, a primeira versão computadorizada do poema CIDADE, de Augusto de Campos.

Também em 1972 é feita a primeira transmissão de TV a cores no Brasil e, a partir daí, desenvolvem-se a videoarte, as instalações e os *happenings*. Em 1975, a 13ª. *Bienal de São Paulo* recebe obras de videoarte de Nam June Paik, Bill Viola e outros artistas internacionais.

No Rio de Janeiro, algumas experiências pioneiras com videoarte são realizadas por Paulo Herkenkoff, Anna Bella Geiger e Johon Azulai, para participarem de uma exposição no Museu de Filadelfia (EUA) em 1974.

Letícia Parente, em 1975, realiza vídeos que exploram escritos sobre a pele, de grande originalidade, como por exemplo, a palavra Brasil sendo bordada com agulha e linha na sola de um pé. (apud SILVEIRA, 2003) Consideramos este vídeo como um *proto-clipoema* do maior impacto.

Na época, é criado o primeiro setor de vídeo do MAC-SP, dando oportunidade aos *videomakers* da primeira geração: José Roberto Aguilár, Norma Bahia, Rita Moreira, Regina Silveira, Gabriel Borba, entre outros, de realizarem vídeos que exploram imagens e seus fragmentos em diversos pontos da tela, com interferências, tanto nas imagens quanto nos sons. Essa primeira geração de vídeo artistas é torturada e sofrida, não vê saída para a situação política do Brasil, na época da ditadura - e seus vídeos, bastante críticos, refletem esta angústia.

Em 1978, o 1º. *Encontro Internacional da Videoarte*, em São Paulo, ainda apresenta a exploração das distorções tanto dos sons quanto das imagens, mas mostra o início das experiências com cores. Alguns artistas que se destacam, são J. R. Aguilár, Tadeu Jungle, Walter Silveira e Arthur Matuck.

Começa, então, o trabalho da 2ª. Geração de *videomakers* brasileiros. Como o equipamento de vídeo já estava bem mais aprimorado, foi possível desenvolver trabalhos mais densos, que vão além de meros registros de performances. Alguns artistas exploram a própria linguagem do vídeo, investigando enquadramentos diferenciados, recursos de edição e sonorizações experimentais. No entanto, é uma produção *underground*, a que tem acesso uma restrita parcela do público.

Em 1983, Tadeu Jungle e Walter Silveira realizam vídeos bem críticos. (SILVEIRA, 2003) Um deles, por exemplo, tem como fundo sonoro um samba composto para um poema oswaldiano:

ESCAPULÁRIO

*No Pão de Açúcar
de cada dia
dai-nos Senhor
a poesia
de cada dia*

(Oswald de Andrade, 1924)

Este vídeo, bem como muitos outros da época, buscava mostrar uma realidade que não estava na TV oficial. Eram vídeos bem elaborados e primavam pela exploração dos recursos à disposição dos *videomakers* brasileiros. É quando surge a equipe do OLHAR ELETRÔNICO, com Marcelo Tas e Ernesto Varela, que tinha como meta chegar à TV, um dia, e poder dialogar com um público maior.

Até os anos 90, os vídeos continuam a ser bastante críticos e irônicos; têm caráter documental, pois tentam mostrar cenas brasileiras que a mídia não mostrava.

Ainda em 1983, o vídeo texto é exposto ao público pela primeira vez no Brasil, com Mário Ramiro e José Wagner Garcia, que exploram esteticamente os efeitos sonoros estranhos produzidos por sintetizadores analógicos e a concreção sonora das imagens a cores e em movimento nas telas dos computadores. Constata-se que, a partir de 1980, mudou tudo em termos de música, com os sintetizadores. A música eletroacústica, que tem em Gilberto Mendes, um de seus maiores expoentes, vai ocupar o espaço dos vídeos: são sons traduzidos em formas e cores.

Na década de 90, a arte produzida através da mediação tecnológica de última geração começou a ter espaço nas galerias e museus, o que permite a intensificação das experiências de artistas como Diana Domingues, Eduardo Kac e Arthur Omar, por exemplo.

Em 1995, o evento internacional *A Arte No Século XXI: A Humanização Das Tecnologias*, sob a curadoria de Diana Domingues, reúne no Brasil mais de vinte artistas, de quatro continentes. Entre os brasileiros que participam da mostra, destaca-se a própria Diana Domingues, que é artista multimídia, desenvolve

pesquisas sobre as novas tecnologias nas artes visuais, cria ambientes interativos e explora o tratamento eletrônico de imagens, vídeo, instalações e *websites*.

No início da década, José Wagner Garcia reúne sons eletrônicos aos fractais, criando vídeos de rara beleza. Os fractais são equações matemáticas transformadas, via computador, em formas e cores que se repetem ao infinito. Hoje, com o fácil acesso aos fractais nas telas dos computadores, o usuário encontra-se diante de alternativas mutuamente exclusivas. Ou a escolha é meramente ornamental e, portanto aleatória, ou, por outro lado, é uma escolha estética. Enquanto no primeiro caso as possibilidades de reprodutibilidade e de substituição são infinitas; no caso da exploração estética dos fractais, a seleção não-aleatória leva ao travamento dialético da informação. Desse modo, assim como na poesia, qualquer elemento selecionado passa a fazer parte da totalidade significativa da comunicação poética engendrada. O fractal escolhido, portanto, passa a elemento significativo, a ser percebido gestalticamente e não pode ser substituído no macrossigno em que se insere.

Tudo isso vem demonstrar, mais uma vez que, objetos, imagens ou conceitos percebidos como artísticos partilham qualidades que provocam as nossas emoções estéticas. Seriam certas formas e relações de formas ou linhas e cores combinadas de um modo particular. No caso dos fractais ou de novas conquistas da linguagem da computação, renova-se a autodescoberta da arte como forma, objeto e prática significativa. Nada mais adequado à expressão da turbulência de um mundo tecnológico.

4.1. Criações poéticas em multimeios

Tendo em vista o exposto, comentaremos abaixo algumas das experiências poéticas que podem ser consideradas paradigmáticas no percurso da poesia brasileira contemporânea em novos suportes.

Nos início dos anos 80, quando tem início uma rede eletrônica planetária, Júlio Plaza organiza a *Exposição Arte Pelo Telefone*, no MIS/SP. Nela, são apresentados alguns videopoemas pioneiros, como I-CHING, de Plaza, que analisamos no capítulo final desta tese, por considerá-lo um belo clipoema *avant la lettre*.

Em 1984, na 17ª. *Bienal de São Paulo*, Plaza realiza a *Mostra Arte E Videotexto*, composta de videopoemas do organizador, de Paulo Leminski e de alguns poetas concretos, todos sonorizados por sintetizadores.

É nessa segunda metade dos anos oitenta que a videopoesia começa a configurar-se como uma proposta diferente da videoarte: não são mais obras de artistas plásticos ou *videomakers*; os criadores dos clipoemas são poetas que se aliam aos técnicos para produzirem suas obras em novos suportes. O seu maior diferencial é a prevalência da palavra.

4.1.1. A Exposição Transcriar (1985)

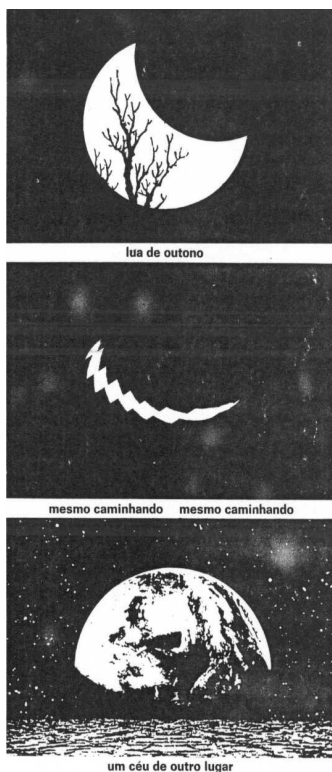
O resultado de algumas experiências pioneiras em videopoesia é apresentado na *Exposição Transcriar*, no Centro Cultural São Paulo, em 1985. Algumas dessas obras são reapresentadas e comentadas no livro de Plaza *Tradução Intersemiótica*, de 2001, a que remeto o leitor.

Transcriar apresentou uma série de traduções criativas de poemas para o videotexto, todas com a participação de Júlio Plaza:

ACENDE APAGA; LUA DE OUTONO; GIRASSOL - de Alice Ruiz
 O VELHO TANQUE –de Haroldo de Campos - (transcrição do haikai de Bashô)
 LUZ AZUL- de - Júlio Plaza
 PANORAMA DA CIDADE – de - Augusto de Campos
 ORGANISMO ÁUREO - de- Décio Pignatari
 DO GRAPEFRUIT - Mônica Costa (tradução do livro de Yoko Ono)
 CASCA OCA; ACENDA A LUA; NUVENS BRANCAS – de - Paulo Leminski

Alguns desses clipoemas foram apresentados no Programa da TV Cultura *Poetas de Campos e Espaços* e ainda nas diversas versões do *Perhappiness* (de 1994 a 2002) em Curitiba, além de inúmeras apresentações em diversos países.

Abaixo, imagens do videopoema LUA DE OUTONO, de Alice Ruiz e Júlio Plaza, que se encontra na contracapa do Programa da referida mostra:



(LUA DE OUTONO. Alice Ruiz e Júlio Plaza. 1985)

Na mesma mostra, entre outras obras ligadas às poéticas tecnológicas, foi apresentado um inovador *Projeto de Re-Escritura*, da autoria de Luadir Barufi, que constava de geração de textos poéticos através de micro-computador.

4.1.2.O vídeo “*Poetas de Campos e Espaços*” (1991)

Trata-se de um documentário, de Cristina Fonseca, apresentado pela TV Cultura, que vai intercalando depoimentos dos poetas concretos, de músicos e artistas plásticos ligados ao Movimento Concretista, com originais versões videográficas de diversos poemas. Alguns videopoemas apresentados no referido programa - que consideramos uma espécie de *proto-clipoemas* - serão analisados no final deste trabalho.

4.1.3.O vídeo *NOME*, de Arnaldo Antunes (1993)

Em 1993, foi lançado o vídeo-home *NOME*, de Arnaldo Antunes, que acompanhava o livro e o CD com o mesmo título. Trata-se do primeiro lançamento no circuito comercial de uma produção poética multimidiática, sendo que o músico-poeta, acompanhado de sua banda, apresentou inúmeros *shows* por todo o Brasil, tendo como cenário desses espetáculos multimídia um telão, no qual os videocliques e/ou videopoemas eram mostrados durante a apresentação das músicas, enquanto o público dançava. Na platéia - formada, em sua maioria, por jovens roqueiros de ambos os sexos - alguns mostravam-se empolgados com o que ouviam e viam no telão, enquanto outros manifestavam sua indignação diante das músicas/poemas mais experimentais. Ninguém ficava indiferente!

O vídeo *NOME* é composto de 29 videocliques ou videopoemas. Em termos de poesia brasileira contemporânea, vemos no trabalho desenvolvido por Arnaldo Antunes um exemplo relevante de uma conduta artística que, além de incorporar as transformações oriundas das novas tecnologias, verificadas mundialmente no decorrer do século XX, possibilita também sua popularização. De modo inédito, o artista estabelece uma relação simbiótica e intersemiótica com os recursos tecnológicos, para dar forma a sua expressão, interferindo em processos anteriormente distantes da dimensão criativa. Desse modo, consegue estimular o papel mediador e o potencial criativo da atividade poética, ao mesmo tempo que potencializa a organização das linguagens da tecnologia de forma a atenderem à sensibilidade estética dos espectadores/ leitores/fruidores da era cibernética. Alguns dos clipoemas do referido vídeo estão analisados no capítulo final do presente trabalho.

4.1.4. *Vídeo Poesia* (1992- 1994)

Trata-se das experiências com vídeo poesia realizadas no Laboratório de Sistemas Integráveis, da Escola Politécnica da USP, entre 1992 e 1994. Esses pioneiros exemplos de produção/transcrição de poemas visuais em novos suportes estão relatados no livro de Ricardo Araújo *Poesia Visual. Vídeo Poesia*, publicado

em 1999. O resultado dessa associação de pesquisadores da Engenharia Eletrônica e da Arquitetura a um grupo de poetas ligados à Poesia Concreta, foi um conjunto de sete poemas para vídeo, com sete minutos de duração: BOMBA e SOS de Augusto de Campos, PARAFÍSICA e CRISANTEMO, de Haroldo de Campos, FEMME, de Décio Pignatari, DENTRO, de Arnaldo Antunes e O ARCO-ÍRIS NO AR CURVO, de Júlio Plaza.

Toda a dinâmica do Projeto *Vídeo Poesia* é relatada no livro de Araújo, enriquecida por depoimentos técnicos e por entrevistas com os poetas. O projeto, amplamente documentado e analisado no livro, segundo o autor, visava trabalhar os poemas acima mencionados de forma a operar a migração de suas palavras-coisas no espaço-tempo da “bidimensionalidade do papel (...) em preto e branco (...) para a tridimensionalidade, com sonorização e animação em cores.” (ARAÚJO, 1999, p. 21)

Na descrição do processo de digitalização do poema FEMME, por exemplo, Araújo explica o efeito espectral produzido pela animação que provoca flutuações dos significantes verbais dispostos horizontalmente, de modo a reproduzirem, em movimentos sinuosos, a disposição correlativa dos versos do poema. Buscava-se uma representação tridimensional adequada à concepção de *poema-chip* de Pignatari. Diz o poeta: “Eu pretendia imitar os *chips*, circuitos onde são embutidos os programas; na verdade é o *hardware* da coisa.” (PIGNATARI apud ARAÚJO, 1999, p. 95)

Vale ressaltar aqui que todos os poemas do vídeo foram originalmente impressos em preto e branco, tendo sido pensados, portanto, para o suporte bidimensional do livro. A experiência no LSI da USP consistiu no processo de transdução ou de transcrição dos poemas visuais para a tridimensionalidade, com animação em cores e sonorização.

Dois desses poemas já haviam passado por experiências com o laser e a holografia. Em 1987 o poema BOMBA foi apresentado em versão holográfica na Exposição *Idehologia*, no MAC/USP; e, em 1990, a versão em raio laser do poema PARAFÍSICA foi projetada no céu paulistano, juntamente com outros poemas concretos .

A respeito da transformação que sofre a poesia em multimeios, Décio Pignatari considera que a natureza da poesia não vai mudar,

(..), mas o seu caráter, sim. A poesia impressa e a poesia falada não vão desaparecer; apenas, terão de concentrar-se em seus novos limites (e suas novas

possibilidades...), tal como vai acontecendo com a arquitetura e o design em prancheta. (ibid., p. 81)

Esta inusitada aliança entre poesia e tecnologia de ponta vem trazer para o Brasil uma tendência mundial que começava a se afirmar nos países do chamado *primeiro mundo*. A respeito dessa época, Arlindo Machado assinala, o seguinte:

Hoje, os centros mais avançados de pesquisa estética - como o Media Lab do Massachusetts Institute of Technology (nos EUA), a Media Arts Section do The Canadá Council, ou a seção Action Artistique da Cité des Sciences e de l'Industrie (na França) - estão localizados dentro de institutos de pesquisa tecnológica ou científica. (MACHADO, 2001, p. 25)

4.2. Os clipoemas na Fundação Cultural de Curitiba (1994 a 2002)

É imperioso ressaltar que a equipe da FCC demonstrou, já em 1994, uma sintonia perfeita com o que estava acontecendo em termos de poesia multimídia no Brasil. Em lugar de permanecer nos formatos tradicionais, que já haviam consagrado o evento anual de poesia *Perhappiness* - ao trazer desde sua primeira edição em 1989, grandes nomes para apresentarem, falarem e debaterem sobre poesia -, a equipe resolveu inovar para valer, investindo numa programação multimídia.

- O Evento Perhappinesss (1994)

Em agosto de 1994, o *Perhappiness*, em sua sexta edição, com a curadoria de Cassiana Lacerda Carollo, Walter Silveira e Rosana Albuquerque, apresentou ao público curitibano uma poesia para *ver, ouvir, ler e sentir*. A começar pelo lançamento do vídeo-livro *NOME*, de Arnaldo Antunes, com a presença do autor, muitas inovações marcaram o evento. O público curitibano tomou conhecimento de que, quando as palavras eram lidas, ouvidas e ganhavam diversas formas e simultaneidade, graças ao computador, alguma coisa estava acontecendo no reino da poesia.

No Teatro Paiol, teve lugar a performance poético-musical do grupo *TemperaMental*, composto pelos mestres Décio Pignatari, Lívio Tragtenberg e Wilson Sukorski. A *performance* combinou, além da voz do poeta, diversificadas

dicções líricas com imagens e com texturas musicais, que vão de tâmporas musicais de baixa definição até sonoridades de alta definição, geradas através de processos digitais. Pura vanguarda!

A programação incluiu ainda, entre outros, o lançamento do livro *Transblanco*, uma transcriação feita por Haroldo de Campos da obra de Octávio Paz, que segundo o poeta mexicano deveria ser um filme-poesia, jamais realizado. Para completar, o vídeo *Blanco*, de Gustavo Guimarães apresentou as idéias de Paz sob a forma de imagens eletrônicas.

Na ocasião, desenvolvidas sob os auspícios da Fundação Cultural de Curitiba, algumas propostas pioneiras foram apresentados ao público da capital paranaense. São os clipoemas especialmente realizados para o evento:²

1) PRAZER DA PURA PERCEPÇÃO - versão de Ruy Vezaro para o poema de Paulo Leminski

2) MOINHOS DE VERSOS - poema de Leminski e clipoema de Willy e Werner Schumann

3) BLANCO – poema de Octávio Paz e clipoema de Luiz Gustavo Monteiro Guimarães

4) CARREGO O PESO DA LUA - poema de Leminski- clipoema de Antonio Augusto de Freitas

5) AMEIXAS - poema de Leminski e clipoema de Luis Alberto Cruz

6) NADA FOI FEITO - poema de Leminski e clipoema de Berenice Mendes

7) OBJETO AUSENTE - poema de Leminski e clipoema de Peter Lorenzo

8) O ASSASSINO ERA O ESCRIBA - poema de Leminski e clipoema de Marco Felipe

(9) FÊNIS - clipoema de Arnaldo Antunes (cedido pelo autor)

- O Evento Perhappinesss (1996)

Dentro da variada programação do evento, além das obras já exibidas em 1994, foram criados e exibidos os novos clipoemas :

1) DIONÍSIOS ARES AFRODITE – poema de Paulo Leminski e clipoema de Ruy Vezaro

² Os clipoemas de todas as edições do *Perhappiness* encontram-se na Casa da Memória, da FCC, podendo ser vistos no local, mediante agendamento prévio.

2) FELIZ COINCIDÊNCIA - poema de Paulo Leminski e clipoema de Willy e Werner Schumann

3) CORNUCÓPIA PARA O BOCA DO INFERNO - poema de Gregório de Matos e clipoema de Luiz Gustavo Monteiro Guimarães

4) FORMAS ESTRANHAS - poema de Paulo Leminski e clipoema de Antonio Augusto de Freitas

- O Evento Perhappiness (1999 e 2.000)

Entre inúmeras outras atividades e atrações, o evento contou com a exibição de 10 clipoemas cedidos por Júlio Plaza, em sua maioria, produzidos por Ricardo Araújo:

- 1) BOMBA, de Augusto de Campos;
- 2) SOS, *de* de Augusto de Campos;
- 3) PARAFÍSICA, de Haroldo de Campos;
- 4) FEMME , de Décio Pignatari;
- 5) DENTRO, de Arnaldo Antunes ;
- 6) O ARCO-ÌRIS NO AR CURVO, de Júlio Plaza;
- 7) ABRE E FECHA , de Augusto de Campos e Júlio Plaza;
- 8) VAGALUME, de Alice Ruiz e Júlio Plaza;
- 9) SLOW SCAN SKY ART, de Júlio Plaza;
- 10) COR/LUZ/MENTE, de Júlio Plaza.

• O Concurso Nacional de Clipoemas (2001-2002)

A Fundação Cultural de Curitiba promoveu, em 2001 o *1º. Concurso Nacional de Clipoemas*, idealizado por Décio Pignatari, com a assessoria de Rosana Albuquerque e equipe. Trata-se de um momento paradigmático no percurso das poéticas tecnológicas que estavam em desenvolvimento no Brasil. Na ocasião, o público curitibano, já apresentado aos clipoemas desde 1994, teve acesso a uma amostra do que se tem feito e uma percepção do que é possível realizar em termos de poesia multimídia. No Cine RITZ, a cada noite eram apresentados 3 clipoemas, dentre os 14 finalistas. Cada apresentação era seguida por uma mesa-redonda

composta por diretores de cinema, *videomakers* e especialistas na área, que teciam considerações sobre as obras em questão. A sessão encerrava-se com um debate entre os integrantes da mesa e o público. No último dia, houve a apresentação e premiação dos 3 clipoemas escolhidos pela Comissão Julgadora, no Teatro Paiol.

Na 2ª edição do Concurso, a sistemática foi a mesma. É possível notar um certo amadurecimento das propostas no conjunto dos trabalhos selecionados, que demonstram como este tipo singular de poesia tecnológica mescla linguagens de forma bastante competente e aponta para novos horizontes expressivos decorrentes da interface arte/ máquinas. No entanto, consideramos que os recursos utilizados são menos variados do que na primeira edição do Concurso e percebemos uma certa timidez na exploração inventiva das tecnologias, parecendo que ao artistas preferiram a segurança do uso das câmeras, sem maiores investimentos na ruptura das expectativas. Aprofundaremos a questão no capítulo VI deste trabalho, momento em que abordaremos detalhadamente as obras selecionadas para apresentação pública, bem como as premiadas nas duas edições do Concurso.

4.3. Exemplos mais recentes

Em 1997 na mostra *Arte-Suporte-Computador* (Casa das Rosas, São Paulo), Augusto de Campos expõe seus *clipoemas digitais*. O poeta explica, no texto de apresentação para aquele evento que as obras apresentadas são diálogos metalingüísticos, que remetem a autores que fazem parte de seu *paideuma*.

Alguns, que Campos chama de *interpoemas*, são interativos e outros não-interativos são por ele denominados *animogramas* e *morfogramas*. Segundo o autor, “Os clipoemas são o produto de dois anos de experiências entre muitos tateios, curiosidades e descobertas”. (<http://www.rhizome.org/object.br>)

Na seqüência, merece destaque a *Mostra de Videopoesia 2.000*, realizada no MIS, São Paulo, tendo a Curadoria de Enzo Minarelli e Philadelpho Menezes. (<http://www.videopoesia 2000.com. br>) As obras expostas foram:

1. *POÈME NUMERIQUE AKENATON*. Haia, 1997, 4min., cor. Videopoesia produzida em computador com funções muitas vezes didáticas, exhibe relações entre palavra e imagem.

2. *PHARMACIA POETICA*. Anna Homler. Los Angeles, 1992, 5 min., cor. Um poema sonoro dirige as seqüências de imagem do videopoema. Também exhibe *videoperformance* do artista em Los Angeles.
3. *RUSSIAN FOLK NOISM FABLES*. Dimitry Bulatov. Kaliningrado, 1995, 4 min., cor. Raro exemplo de videopoema do leste europeu, com influência do Zaum.
4. *CON SONANTI*. Enzo Minarelli. Ferrara, 1995, 5 min., cor. Exemplo da polipoesia, segundo teoria do próprio autor. Fusão de ritmo sonoro com ritmo visual, se afastando da poesia visual em vídeo.
5. *AUSHWITZ*. Fabio Doctorovich. Buenos Aires, 1997, 2 min., cor. Elaborada em computador, com base em forte presença de aspectos sonoros.
6. *TIRADO UM HUESO*. Javier Robledo. Buenos Aires, 2000, 4 min., cor. Poema discursivo em que imagens se misturam a elementos de estranhamento do texto.
7. *MÚSICA DE CÁMARA*. Juan José Díaz Infante. Cidade do México, 1994, 5 min., cor. Trecho de um vídeo em homenagem à obra do poeta experimental mexicano Angel Cosmos, onde se misturam videoarte com inserção de signos verbais (orais e visuais).
8. *TVI (A VIDEO/POETRY BOOK)*. Mark Sutherland. Toronto, 1994, 5 min., cor. Trecho de trabalhos de videoarte com forte presença de humor, fundados no diálogo de sons vocais, palavras e letras.
9. *NOMES IMPRÓPRIOS*. Philadelpho Menezes. São Paulo, 1999, 2 min., cor. Poema sonoro sobre nomes de crescente dificuldade de pronúncia que geram deformações em rostos de pessoas.
10. *CANTO DOS ADOLESCENTES*. Philadelpho Menezes. São Paulo, 1997, 3 min., cor. Conversa de duas adolescentes feita de diferentes entonações de palavras repetidas e faladas ao mesmo tempo.
11. *CRISTO Y TRES TIROS*. Xavier Sabater. Barcelona, 1992, 5 min., cor. Espécie de videoclipe poético baseado na narratividade de uma história linear.


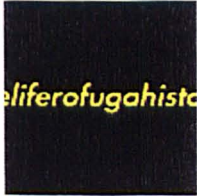



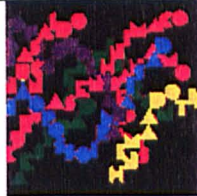
É preciso lembrar também o FILE, 2002. (<http://www.file.com.br>) Trata-se do *Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas*, realizado no Brasil, mas que reúne grande variedade de formas artísticas de todo o mundo. O FILE tem uma proposta

de trabalho que não ultrapassa os limites dos computadores. São obras artísticas disponíveis na rede e que só fazem sentido no ciberespaço, no qual se desenvolveram.

Os trabalhos apresentados no festival demonstram que está em desenvolvimento um processo criativo da linguagem das novas mídias; de modo geral, são formas embrionárias nas quais os realizadores utilizam-se com sucesso dos recursos que a ferramenta permite, sem, no entanto, aprofundar a reflexão estética de modo a produzirem obras efetivamente artísticas. É claro que existem algumas exceções, nas quais a transcodificação de múltiplos dados e linguagens, nos códigos digitais, possibilita a movimentação de imagens, sons e textos a partir das interfaces tecnológicas, que são características de algumas manifestações da chamada *webart*.

Nos últimos anos surgiram alguns *sites* da *Internet* que apresentam poemas visuais e tecnológicos - alguns só com movimento, outros integrando também as sonoridades. Um exemplo é o *site* de Augusto de Campos – na seção *clip-poemas*:

Augusto de Campos – Clip-poemas do livro *Não* - 2003

		
rever / 1999	cidadecitycité / 1999	instante / 1999
		
sos / 2.000	criptocardiograma	sem saída

Os referidos *clip-poemas* são coloridos, animados e sonorizados. De modo geral eles refletem o que está sendo feito mais recentemente em termos de poesia visual digitalizada.

Obviamente, falar ou escrever sobre a poesia visual em novos suportes é extremamente redutor. Não se pode passar senão uma idéia do que realmente

acontece nas telas. Lembrando Umberto Eco que, em seu *Tratado Geral de Semiótica* (1980), retoma o formalista Chklovski para explicar o processo de singularização do objeto estético, poderíamos dizer que o efeito de estranhamento parece elevar-se ao quadrado no poema visual. Se vamos considerar a força expressiva dos múltiplos elementos sígnicos postos em jogo, o que dizer dos *poemas multimídia*? O efeito de estranhamento estaria elevado ao cubo?

5. A palavra poética nas telas

Diante das novas poéticas visuais nas telas, interessa principalmente entender a questão da visualidade ligada ao movimento. Como exposto na introdução deste trabalho, não se trata apenas do *movimento do olhar* - que é sugerido na poesia tradicional pelos efeitos semânticos, fônicos e espaciais - , porém sim, da *palavra poética em movimento*, quando o que se tem é a incorporação da dimensão cinética à poesia, em decorrência da mudança de suporte.

Em razão de um certo desconforto na leitura de textos muito grandes nos monitores, em geral, na mídia eletrônica, o texto raramente é exibido na íntegra ao espectador. Como o texto passa a ser mostrado aos poucos, por meio de letras, palavras ou frases, a edição acaba exercendo um papel primordial na construção da videopoesia, porque efetua a adequação ao meio, dos textos a serem apresentados num certo espaço temporal. Os cortes executados acabam por determinar a duração de tempo do texto na tela, impondo conseqüentemente um certo ritmo na leitura. Tanto a exibição muito lenta, quanto aquela tão rápida que impossibilite a compreensão do texto têm relação direta com a legibilidade e com a apreensão da mensagem veiculada pelos signos. Diante das novas coordenadas cinéticas, uma intrincada relação entre palavra e imagem passa a ser trabalhada em criações artísticas produzidas em sistemas audiovisuais, o que abre um campo muito vasto, que começa a ser visitado pelos poetas, nesse tipo de exercício intersemiótico.

Em que pesem as polêmicas relações entre a arte e a tecnologia, mais especificamente aquelas que dizem respeito à poesia e ao computador, tratadas no início deste capítulo, acreditamos ser bastante adequada à visão de Décio Pignatari, ao conceber o novo espaço da máquina como aquele onde

(...) a aliança das memórias informáticas com os processos heurísticos permite a descoberta de novos objetos-linguagem. A heurística é a ciência da decisão, da descoberta e da invenção, que se apóia em processos de ordem estatística e probabilística, para chegar a decisões. Considerando que toda e qualquer informação nasce de seleções ante alternativas, o problema mesmo da decisão está intimamente ligado ao problema da criação, da invenção, da originalidade. Decidir é criar. (PIGNATARI apud PLAZA;TAVARES, 1998, p. 124)

É inegável que a poeticidade advém de uma força ordenadora dos múltiplos componentes das linguagens empregadas enquanto estrutura significativa. Isto porque, entendida como seleção efetuada com base em equivalências, na já citada teoria jakobsoniana da *projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático*, a atividade poética transforma em significantes todos os elementos envolvidos no processo criativo. Em decorrência, consideramos que os novos suportes fazem da poesia uma linguagem potencialmente lúdica e surpreendente em seus procedimentos estilísticos metamorfoseados, com destaque para:

- As palavras são objetos compostos e adornados segundo novas sugestões que se aglutinam ao sentido inicial dos vocábulos;
- letras, sílabas, palavras e expressões retornam à tela para novo exame, o que oferece novas possibilidades de interpretação e sistematiza a necessária releitura do texto poético;
- no encadeamento sintático dos poemas, a superposição de elementos das artes plásticas é possibilitada pelas texturas, cores e formas que se integram, revestem e/ou fazem fundos para as palavras;
- o posicionamento e os movimentos dos vocábulos na tela podem substituir os elementos gramaticais de ligação, criando uma sintaxe espacial;
- os efeitos sonoros (ruídos, músicas ou silêncios expressivos) agregam novos significados aos textos poéticos audiovisuais.

Ainda poucas são as fontes para pesquisas sobre o assunto, mas um estudo, de autoria de Jorge Luiz Antonio, contribui para o mapeamento da poesia eletrônica ou *tecno-poesia*, como o autor a denomina. Segundo ele,

(...) a cada novo estudo da poesia eletrônica que é publicado, fica mais evidente a existência de uma poesia "internacional", não no sentido de uma globalização ou

homogeneização de procedimentos estéticos, mas de uma tentativa de ir além das fronteiras físicas e das línguas. Uma espécie de movimento internacional coletivo e colaborativo vai tomando corpo e configurando uma nova escola de poesia, arte e literatura, em relação direta com o uso criativo da tecnologia. O pessoal e o coletivo, o regional e o nacional, o nacional e o internacional, os eventos mais diversos, os projetos mais singulares, todo esse conjunto de componentes culturais está sendo incorporado a uma cultura tecnológica com finalidade estética, por meio de uma tradução intralingual, extralingual, intersemiótica, hipermidiática, hipertextual, algorítmica. (ANTONIO, Jorge Luiz. Estudo e mapeamento da tecnopoesia. *A Fonte - revista de arte*, Curitiba, abril, 2003. (Disponível em: <http://www.fonte.ezdir.net>)

Outro ensaísta que se tem dedicado ao assunto, Arlindo Machado, procura “descomplicar” a questão:

(...) essa nova poesia passa a ser conhecida por nomes exóticos, como poesia concreta, visual, sonora, audiovisual, processual, intersemiótica, performática, telemática, ou então videopoesia, holopoesia, infopoesia, hiperpoesia, etc., mas talvez o nome que mais exatamente a defina seja simplesmente poesia contemporânea. (MACHADO, 2001, p. 209)

É inegável que a poesia contemporânea incorpora definitivamente as tecnologias de ponta ao seu processo criativo, no entanto, quando se procura sistematizar a leitura das manifestações poéticas na atualidade, cumpre lembrar que paradigmas associados às novas práticas significantes não são absoluta novidade, mas já se encontram, ao menos de forma embrionária, nas textualidades literárias precedentes, uma vez que suas propriedades são inerentes ao uso estético da linguagem em suas vertentes experimentais

5.1. As poéticas tecnológicas da contemporaneidade

À medida que a ciência e a tecnologia avançam, novas contribuições são continuamente previstas em termos da adaptação de instrumentos e materiais inovadores aos desígnios dos artistas. Hoje, a relação entre a arte e a tecnologia impregna-se do conflito entre uma autoconsciência intensificada e uma noção da radical instabilidade do estético. Lembrando que a escrita e a imprensa também

foram técnicas novas quando surgiram, cumpre entender as lógicas que estão por trás dos produtos estéticos informatizados, cumpre procurar desvendar como, a partir de uma utilização seletiva de tecnologias, são criadas algumas obras de arte fundamentais ao entendimento da cultura contemporânea. Seus reflexos são percebidos para além da própria literatura, como, por exemplo, na exploração estética dos constituintes icônicos das mensagens verbais, realizada na escritura publicitária contemporânea. Os textos processados no computador, acoplados ou não a outras tecnologias como o cinema ou o vídeo, efetuam a exploração de novos espaços de linguagem que surgem como desdobramentos tecnológicos das novas mídias.

Consideramos fundamental para a apreensão dos contornos da *poesia multimídia* - à qual será destinado o espaço final deste trabalho - apresentar, antes, os aspectos singularizadores de algumas dessas propostas poéticas que envolvem as novas tecnologias. Lembramos aqui as experiências com a Holopoesia; a Poesia Intersignos; a Infopoesia; a Poesia Tecnológica e/ou Poesia Visiva Italiana; entre outras manifestações mais recentes de poesia experimental pós-moderna, verificadas em diversas partes do mundo.

5.1.1. A Holopoesia

A técnica holográfica, desenvolvida a partir do descobrimento do laser, em 1960, cria uma das mais fantásticas sensações visuais, fazendo com que as imagens flutuem como fantasmas e possam desaparecer e aparecer novamente. Enquanto luz criativa, de todas as técnicas que provocam a ilusão de profundidade, a holografia é a única que permite, mostrar de modo natural e contínuo, todas as perspectivas da imagem registrada. Com a holografia, abre-se nova fronteira aos artistas da imagem, devido ao enriquecimento das noções de espaço e de tempo que passam a ser manipuladas por meio de um jogo de luzes. Além disso, os hologramas de *Arco-íris* possibilitam que o artista disponha do mesmo recurso que a natureza utiliza para colorir seus objetos: pela difração da luz altera-se a própria definição cromática. Sem dúvida, como instrumento de produção estética, a holografia instaura uma dinâmica inovadora em termos de recepção da obra, porque

o espectador circula ao redor da obra e seu ponto de vista determina, a cada instante, o que ele vê: novas formas (que se fragmentam e se reproduzem) novas cores, um novo espaço onde o que parecia impossível ocorre diante de nossos olhos.

Por volta de 1980, Augusto e Haroldo de Campos juntam-se ao artista plástico Júlio Plaza para um trabalho criativo que se utiliza do laser e da holografia. As imagens ópticas tridimensionais dos hologramas também serviriam de suporte para a *verbo-visualidade* camposiana. Surge então, mais um frutífero *affair* tecnológico-criativo de Augusto, o hológrafo Moysés Baumstein.

Em 1985, Moysés Baumstein holografou o poema IUZMENTEMUDACOR do livro objeto POEMÓBILES, meu e de Julio Plaza. Já antes, em 1981, Wagner Garcia fizera (com o hológrafo inglês John Webster) uma versão do poema REVER. E desde 1986 integrei-me ao grupo de pesquisa de Moysés (com Plaza, Wagner e Décio Pignatari). Duas exposições foram realizadas em São Paulo, TRILUZ (1986) e IDEHOLOGIA (1987). Para elas, elaborei novos trabalhos, feitos a partir da experiência holográfica, RISCO e POEMA-BOMBA. Realmente, a linguagem a-sintática, espacial, da poesia concreta é muito apta para esse veículo tecnológico, uma vez que permite a justaposição direta, e a legibilidade desfavorece a sucessão e o excesso de vocábulos. (CAMPOS, 1989, p. 13)

Tivemos oportunidade de ver o holopoema *POEMÓBILE*, de Augusto de Campos e Júlio Plaza, no MAC da USP, em setembro de 1985, na *Exposição Transcriar*. Construído com a luz paralela do laser, num espaço virtual de três dimensões, o poema é praticamente esculpido em hologramas. Um poema holográfico explora uma escritura verdadeiramente tridimensional na qual as palavras não estão mais arranjadas por nexos de contigüidade e cujas relações sintáticas apresentam-se em mutação constante. Como a forma dinâmica do holopoema forja continuamente novos sentidos, por força de sua arquitetura permutacional, enquanto o leitor circula em torno da palavra-objeto virtual, novas associações lhe vêm à mente, à medida que o contínuo arranjo e rearranjo estrutural dos signos verbais reforça a ambigüidade inerente à informação estética.

Da mesma época é o poema em laser *CRISANTE(MP)O*, de Haroldo de Campos, na *transdução* de Júlio Plaza, que comentaremos no capítulo V.

Em 1986, o pioneiro Moysés Baumstein, cujo trabalho com a holografia é considerado um dos melhores do mundo, realizou a já citada *Exposição Triluz*, junto com Décio Pignatari. Os refinados holopoemas apresentados foram:

1. PINTANDO O AR DE VERMELHO, de M. Baumstein;
2. SPACETIME, de Décio Pignatari;
3. O ARCO-ÍRIS NO AR CURVO, de Júlio Plaza;
4. CÉU E MENTE, de José Wagner Garcia.

Com respeito às experiências com o laser e a holografia, Pignatari lembra que,

(...) por ocasião da mostra de poesia concreta brasileira na Galeria Mercato del Sale, de Milão, em 1989, Umberto Eco mostrou-se surpreso ao observar o fértil matrimônio entre poesia concreta e holografia. Com certo desprezo, ele tinha a holografia como uma tecnologia que não havia logrado êxito artístico. (PIGNATARI, 1979, p.33)

Em 1987, a *Mostra Idehologia*, no MAC da USP, reuniu trabalhos de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Júlio Plaza e Wagner Garcia, todos em versão holográfica de Moysés Baumstein. Na ocasião, tivemos oportunidade de vivenciar uma experiência bastante rica e inusitada, ao poder circular em volta dos poemas. Nesse meio holográfico, a poesia em movimento parece materializar-se na tridimensionalidade da impressão luminosa, no entanto, paradoxalmente, a matéria transforma-se em anti-matéria, em algo impalpável, que não pode ser capturado além daquele instante de fruição estética, mas que, ao mover-se, agita todos os nossos sentidos e nos deixa maravilhados.

Outra experiência com a tridimensionalidade e cores são as projeções de poemas pela técnica do raio *laser*, realizadas na Avenida Paulista em 1990, relatadas no vídeo de Cristina Fonseca. Nesse sentido, é curioso lembrar que, já em 1979, Pignatari traça um esboço de um espetáculo holográfico:

Teatro de arena. Cilindro de trevas no centro. Em volta, platéia. Talvez alguma luz esbatida. Equipamento suspenso sobre a arena ou num dos "lados", cima da última fila de assentos. Ou, quem sabe, anfiteatro e projeção, como no cinema. Coisas e personagens se materializam na arena: matéria-luz sólida, em três dimensões, interpenetrável. As coisas pintam e despintam (aparecem e desaparecem). Pensar num ritmo de aparições, cortes, montagens, fusões, sons. Um "holotape". O nome da coisa: "Mallarméry". (ibid., p. 148)

Em ensaio de 1995, sempre fascinado pelas " (...) instigantes aventuras sígnicas, (a)sígnicas, para os cavernícolas da arte pós-televisual" (PIGNATARI 1995: 19), Pignatari demonstra que continua à espera do dia em que:

Virá o movimento, cores não irisadas virão. Haverá um novo espectador. E um som que corresponda: uma holofonia para uma holografia. Uma holossignia. Um grande espetáculo holográfico, unindo foto, cine, televisão. Um holorrealismo wagneriano?(ibid., p. 148)

5.1.2. A Poesia Intersignos

Organizada por Philadelpho Menezes, em 1983, no Centro Cultural São Paulo, a primeira exposição de *Poesia Intersignos* tentava delimitar uma nova vertente da poesia visual brasileira: aquela que colocava no centro da comunicação poética as mais variadas configurações da imagem. Tais imagens (fotos, gráficos, números, desenhos, rabiscos), com ou sem a exploração das cores, deveriam participar como elementos significantes na construção de significações do texto. Elas exigiam uma decifração que deveria ser integrada ao verbal, tanto conceitual, quanto formalmente, de modo a configurar uma intersemiose plena, na instância de interpretação do poema.

Já em 1985, na apresentação da *Mostra de Poesia Intersignos*, dizia Menezes:

Poderíamos definir sumariamente poesia intersignos como aquela em que signos visuais e verbais, cada qual com carga semântica própria, atuam conjuntamente na produção do sentido do poema.[...] Poesia não se faz com palavras, mas com idéias e elas estão também nas formas visuais. (MENEZES,1985, p.2)

Quinze anos mais tarde, no Paço das Artes, nova exposição - *Poesia intersignos: do impresso ao sonoro e ao digital* - dá continuidade às propostas anteriores, desta vez associadas com o campo das novas tecnologias, na exploração de efeitos sonoros e videográficos. Segundo Menezes, curador da mostra:

Se a poesia visual intersignos efetuava a exploração das possibilidades do impresso na fusão palavra/imagem, os poemas que aqui se exibem ultrapassam o espaço material do livro para se dar enquanto poemas-objeto, penetram no espaço

ambiental do som para produzir a poesia sonora e incidem no espaço virtual das tecnologias para criar poemas digitais. (MENEZES, 2.000. [www.puc.br ~cos-uc/epe/mostra/catalogo.htm](http://www.puc.br/~cos-uc/epe/mostra/catalogo.htm))

Na ocasião, efetuou-se a exibição de uma série de poemas em CD-Rom, que são interessantes exemplos da poesia multimídia. Neles, imagem e som não são meros *acabamentos* da palavra, mas sim, segundo Menezes:

Adentrando uma nova configuração espacial que já não é mais o da forma código do livro, a poesia necessariamente ultrapassa os limites do próprio signo verbal. Se o hipertexto se torna naturalmente hipermídia pela tendência à integração das linguagens dentro das tecnologias digitais, o poema digital também se faz de um tráfego entre signos de diferentes linguagens que, quando melhor realizado, bem poderia ser denominado intermídia (em substituição ao atual estágio inicial multimídia de exploração da linguagem digital em que há mais o acúmulo e sobreposição de diversos signos do que propriamente integração semântico-funcional entre eles.) (ibid.)

Vê-se que as experiências dessa *nova poesia intersignos* exploram as possibilidades abertas pela tecnologia digital, ao valorizarem as realizações integrativas entre linguagens e ao elegerem a fusão intersínica como base de sua prática criativa que se quer inovadora. São poemas que saem dos livros para se proporem como objetos, assumindo, embora ainda de forma incipiente, conceitos fundamentais das teorias poéticas em novas mídias, como interatividade e imaterialidade, por exemplo. Quando se fala em imaterialidade da poesia, lembramos aqui que o termo *desmaterialização* integrou-se ao vocabulário artístico de nosso século, sem esquecer que, já no século XV, Leonardo Da Vinci definiu a arte como *cosa mentale*. Lembramos também que, dois anos antes da citada mostra, oriundo da incerteza pós-moderna sobre os próprios meios e a própria identidade da arte surge o tema da 23ª Bienal de São Paulo, em 1998: *A desmaterialização da Arte no Fim do Milênio*.

5.1.3. A Infopoesia

Em Portugal, E. M. de Melo e Castro, praticante e teórico da Poesia Experimental Portuguesa dos anos 60 e introdutor da Poesia Concreta no país, é um dos primeiros a estabelecer as relações entre a palavra e a imagem nos meios

eletrônico-digitais, especialmente quanto à transformação do conceito de poesia, a partir do aparecimento e uso da tecnologia a serviço de processos criativos. Com as produções poéticas do autor, considerado pioneiro da videopoesia, o conceito de infopoesia se firma como produção de imagens com palavras através do uso de um editor de imagens de um microcomputador e se torna um *texto digital*, cuja intencionalidade é especificamente poética.

Estudioso da obra de Melo e Castro, o brasileiro Jorge Luiz Antonio afirma que

(...) É conveniente lembrar que a ordem imagens com palavras é intencional: há um predomínio de imagens que são construídas com poucas palavras. É a intenção do poeta, que se propõe a "escrever" com imagens virtuais, e, com isso, cria a linguagem infopoética.(...)As imagens com palavras, que são estáticas no papel e no monitor, indicam movimento através de cores e recursos de um software, o Adobe Photoshop.(...).A espacialidade, ou seja, o uso dos espaços com preenchimento de imagens e/ou palavras, se faz, também, num espaço limitado (retângulo, de um modo geral), estático, mas que indica movimento. (ANTONIO [http:// www. pucsp.br/~cimid/4 lit/antonio/infopoe](http://www.pucsp.br/~cimid/4%20lit/antonio/infopoe))

Embora pareça, não é mais um poema visual que foi adaptado no computador. Já é uma poesia digital que é criada no computador, com os recursos e os limites dessa máquina, pois há um procedimento eletrônico-digital que conforma esse produto de maneira diferenciada.

(...) hoje, com a difusão dos micros e dos computadores pessoais, a quantidade, a diversidade e a qualidade de muitas das experiências realizadas em todo o mundo e nas mais diversas línguas, permite que se fale duma infopoesia, ou seja, duma pesquisa generalizada, mas também específica do uso dos computadores e das suas vastas possibilidades para a realização do texto criativo, isto é, de texto não pré-existente como tal. Que essa pesquisa é o verdadeiro significado da poética, penso não ser necessário voltar a demonstrar. (CASTRO,1988,p.60)

O poeta explica seu propósito ao trabalhar com as imagens digitais: "O que eu quero mostrar é a viagem semiótica das imagens de uma linguagem para outra apontando para um novo tipo de poema visual: um poema que é em si mesmo um criptograma, então apresentando uma dificuldade de leitura."(CASTRO,1996, p. 78)

A afirmação de Melo e Castro representa uma instigadora proposta de criação de um novo tipo de poema visual como um *conjunto ou produto - palavra + imagem* - que se conforma aos recursos de um editor de imagens e, também por isso, determina um novo discurso.

O resultado da infopoesia provoca um estranhamento maior do que o usual, sendo que os preconceitos perturbam o olhar do fruidor, levando-o a indagar: como é possível fazer poesia com ou no computador, que é uma máquina fria, sem sentimentos; como é possível fazer poesia sem sentimento, sem idéia, sem sentido, sem mensagem?

Segundo Antonio, apesar disso, é possível observar que o conjunto de infopoesias de Melo e Castro, por exemplo,

(...) transmite mensagens, provoca sensações, desperta emoções, mesmo que não verbalizáveis ou claras, por meio das cores, formas, luzes, palavras, indicação de movimento, até pelo inusitado uso infopoético da linguagem verbo-visual-digital. É o discurso verbal-visual-digital subjetivo de um ser humano que decide fazer um uso criativo-artístico de um software como operador-poeta. (ANTONIO, [http:// www.Pucsp.br/~cimid/4 lit/antonio/infopoe](http://www.Pucsp.br/~cimid/4%20lit/antonio/infopoe))

Na infopoesia, procedimentos verbais e visuais fundem-se numa nova proposta visual, que é produzida dentro dos limites e recursos de um editor de imagens que simula a realidade através de outros parâmetros.

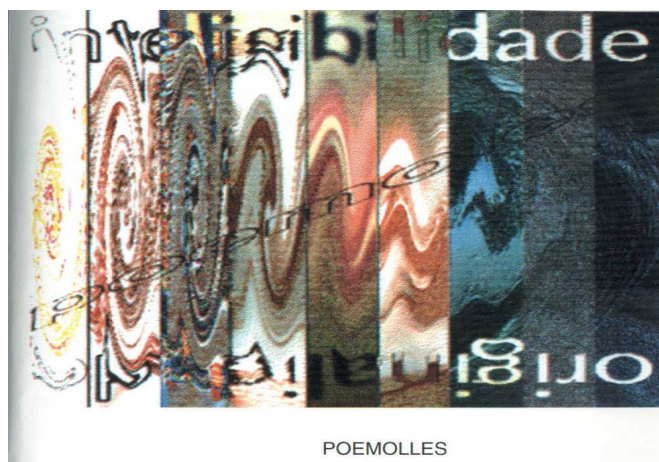
Os infopoemas, ao atingirem graus de complexidade estrutural e perceptiva de outro modo impossíveis de alcançar, são, muito provavelmente, uma outra coisa que nada tem a ver com a poesia como ela é convencionalmente entendida. A presença do computador, com a sua tecnologia específica, através do *software* escolhido, acrescenta, determina, conforma, altera, refaz, condiciona, e também aponta novas possibilidades criativas, que, de outra forma, não seriam possíveis. (CASTRO, 1998, p.19)

Tendo ministrado cursos sobre a infopoesia em universidades brasileiras e publicado seu livro de infopoemas *Algoritmos*, em São Paulo, pela Musa Editora, em 1998, Melo e Castro apresenta os frutos das sementes por ele lançadas no artigo *Novos infopoetas de São Paulo*, publicado na Revista Internacional de Poesia: *Dimensão*, 28/29, em 1999.

À guisa de exemplo, acreditamos valer a pena reproduzir aqui imagens de alguns desses infopoemas, para podermos tecer algumas considerações sobre a referida técnica. Ressaltamos, porém, com Melo e Castro, que "(...) as imagens impressas em papel são apenas atualizações materiais (átomos de tinta e átomos do papel) enquanto as imagens virtuais produzidas pelo computador (bits) são as

criações instáveis e sempre transformáveis desta transpoesia sem fim.” (ibid. , p.263)

O poema abaixo joga com apenas dois vocábulos: *inteligibilidade* e *originalidade*; e com o neologismo que também lhe serve de título: *POEMOLLES*.



(Ronaldo Bispo, 1999)

É um poema para ser visto em monitor de computador, dada a especificidade das produções infográficas ligadas à rapidez e à multiplicidade. As imagens e palavras em movimento são essencialmente instáveis, exploram vasta gama de cores e efeitos em permanente mutação.

O neologismo do título, além de trazer o termo POEM, integra dois nomes emblemáticos quando se fala de composição poética: de início, Edgar Allan **Poe** - um dos primeiros poetas inventores, autor do sempre atual poema THE RAVEN, traduzido por grandes poetas das mais diferentes nacionalidades e idiomas; e, um século após, Abraham **Moles**, autor de vasta obra teórica sobre a informação estética, sobre as poéticas computadorizadas e a arte *hight tech*.

Abaixo, reproduzimos os infopoemas nº. 3, nº.40 e nº. 43 , de uma série criada por Jorge Luiz Antônio, em 1999, como uma homenagem ao poeta português Cesário Verde . Neles, o poeta explica que liga signos verbais e imagens a cores, através dos “*recursos (i)limitados de um software como o Adobe Photoshop*” (ANTÔNIO,1999, p. 277), segundo ele, tentando efetuar transformações inusitadas,

tentando ir além do que o *software* permite. Ele quer “Avançar, ultrapassar, desviar esses limites, criar novos.” (ibid. , p. 277)



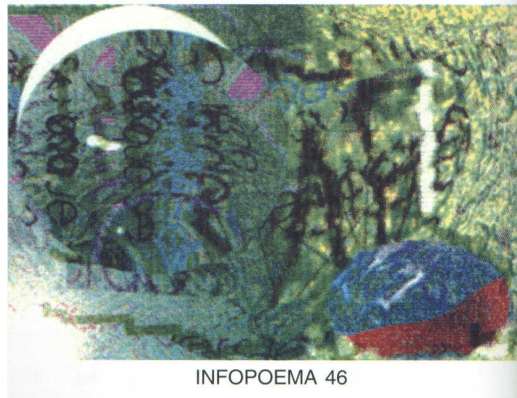
INFOPOEMA 3

(Jorge Luiz Antonio.1999)

O mais interessante é que o autor consegue uma *intertextualidade virtual* com a poesia de Cesário Verde. Nos três infopoemas aqui apresentados, a montagem preside o jogo de fragmentos verbais que dialogam com a obra do poeta português do século XIX. Dos mais diversos ângulos, as letras em cores sobrepõem-se às imagens, algumas vezes desconstruídas, quase borrões – afinal, o mundo virtual das poéticas dos *píxeis* é mais sugestivo do que representativo. Iconizam-se imagens do mundo, como a sugestão da floresta verde habitada por palavras, no infopoema nº. 46 : percebe-se uma metáfora visual, num espaço similar ao pictórico., como pode ser observado abaixo.



INFOPOEMA 40



INFOPOEMA 46

(Infopoemas 40 e 46 . Jorge Luiz Antonio. 1999)

Os infopoemas revelam-se momentos atualizadíssimos de recriação poética, o que pode ser percebido, apesar das limitações do meio impresso destas reproduções, nas obras citadas.

5.1.4. O outro lado da moeda : Poesia Visiva Italiana & Polipoesia

No ensaio sobre o experimentalismo poético contemporâneo, em seu livro *A crise do passado*, Philadelpho Menezes dá como exemplo definidor do perfil da poesia experimental das últimas décadas a poesia visiva italiana, sob cujo signo “*reúne-se toda e qualquer forma poética que utilize uma combinação de palavras e imagens icônicas*”. (MENEZES,1994, p.197) Segundo o autor, numa fase posterior ao período histórico da poesia visiva (1963-1968), muito marcado pelas postulações teóricas e ideológicas de seus poetas, o termo passou a designar qualquer poema

feito com palavras e signos gráficos, fotos, desenhos, símbolos visuais, etc.. A propalada relação dessa poesia com os meios tecnológicos de comunicação de massa é bastante restrita, mais metafórica do que prática. Sua técnica da colagem, por exemplo, herdada do Futurismo italiano, embora tenha um certo ritmo visual fracionado e mutilado que remete à linguagem televisiva, é exclusivamente impressa. Por outro lado, ao assumir uma conotação nitidamente irônica no tratamento dos signos recolhidos da imprensa, a poesia visiva vai além da reciclagem sensorial futurista, assumindo-se como um processo intelectual de crítica à comunicação de massa e seus símbolos.

O autor conclui que há na poesia visiva uma integração entre os significados dos signos coletados, mas não entre os significantes no plano formal do poema. Trata-se de uma integração semântica, dada no instante da seleção dos signos que irão participar do poema, mas também de uma desintegração formal “dada pelo modo colagístico que marca a forma final poética.” (ibid., p. 200)

Não é outro o conceito de Décio Pignatari, ao afirmar que os italianos não se importam com a tecnologia; “o que importa é o ato criativo, não o dado da informática, mas o “dado” de Mallarmé. (...)” (PIGNATARI, 1995, p.15)

Para o poeta concreto, a diferença entre a poesia visual do Brasil e da Itália “traduz-se por uma dessemelhança tanto de impostação como de tendência.” (ibid, p. 16) Assim sendo, na poesia visiva italiana, “primeiro vem o ato criativo, depois o trabalho da tecnologia: *software/hardware*”; enquanto a poesia concreta brasileira “*refuga e refuta os meios caligráficos artesanais, permanecendo fiel às artes e ao design gráfico*”, em todas as suas manifestações: da tipografia à computação gráfica. Evidencia-se aqui o fascínio da tecnologia, enquanto lá “o que importa é o objeto verbo-visual resultante de uma possível *“action writing”*.”(ibid. p. 16) Desse modo, tendendo para as artes plástico-visuais tradicionais, a poesia visual européia, como a italiana, por exemplo, é marcada por um certo traço expressionístico-abstrato (bastante próximo da poesia visual brasileira não-concreta) e, portanto, distante da iconicidade geometrizarante do concretismo.

Menezes assinala a crítica às vanguardas históricas e à poesia concreta efetuada pela poesia visiva e também vê, na desordem estrutural do poema visivo, um modo inventivo ligado à estética neobarroca; “uma linguagem estridente, caótica

e metaforizada de contestação das entidades logocêntricas”. (MENEZES,1994, p.205)

O autor refere-se ainda à *Polipoesia* - nome inventado pelo poeta italiano Enzo Minarelli para referir-se a uma poesia híbrida, resultante da inserção do registro visual (com o uso do vídeo, por exemplo), dentro da poesia sonora dos anos 80. Trata-se de uma estética de combinação de várias linguagens, intencionalmente *impura* e que adota a tecnologia para modificá-la, como se quisesse torná-la artesanal. Nela, os elementos formais e semânticos dos signos verbais são mesclados a objetos do cotidiano e à fotografia, para serem explorados na visualidade videográfica. Um dos traços marcantes, da *polipoesia*, principalmente na obra de seu criador Minarelli, é a improvisação do autor na conciliação das sonoridades do mundo físico com a tecnologia, além de um caráter performático.

A polipoesia italiana tem seu apoio teórico na poesia tecnológica dos anos 50 e 60, que centrava seu discurso técnico em intenções teóricas mais rigorosas. No entanto, característica de um período posterior, a polipoesia é menos rigorosa quanto à racionalidade teórica, sendo produzida por poetas mais conscientes dos instrumentos e das técnicas disponíveis e adequadas à nova linguagem proposta.

Numa perspectiva da evolução histórica da poesia visual na Europa, Menezes assinala que do cruzamento da *poesia visiva italiana* com a *poesia sonora francesa* surgiriam as manifestações híbridas de nosso tempo, tais como a *poesia performática* e a *videopoesia*.

5.2. A poesia experimental na cibercultura

Diante das novas perspectivas poéticas em diversos pontos de intersecção: visual-interativo, visual-sonoro, sonoro-interativo, linear-deslinear, ordenado e aleatório, o poeta Álvaro Andrade Garcia percebeu que o termo *videopoesia* ainda deixava dúvidas em relação ao suporte da poesia em movimento, se no computador ou no suporte vídeo-filme.

Evidentemente que ambas opções de suporte possuem semelhanças e uma distância em relação ao papel. A incorporação do movimento, textura, horizontalidade da área de representação, sincronia com áudio, etc., são algumas dessas semelhanças. Mas há também diferenças entre a forma/conceito dos

trabalhos realizados em um ou outro suporte, que vêm aumentando à medida que o tempo passa.(GARCIA, www.ciclope.art.br/textos)

Tendo em vista as diferenças formais e conceituais decorrentes dos suportes, Garcia propõe *Multipoesia* como um nome provisório, uma vez que,

O poema agora tem movimento e tempo; e o poema é muito além, tem múltiplas formas de interação com o usuário, muitas direções a seguir no seu movimento. Ele segue impresso, móvel, visual, sonoro... Mas ele é pleno para se representar numa nova dimensão de exploração. E é para ela que precisamos de uma palavra. (...) Multipoesia para representar a poesia em suporte computacional multimídia, ou melhor, a criação-apropriação literária em suporte digital multisensorial e interativo. A *poiesis* na comunicação digital.(ibid)

Na verdade, o autor entende o *multipoema* como uma experiência poética que incorpora sintaticamente características de *software*, ou seja, uma sintaxe mutante baseada em linguagens de programação que se adiciona aos elementos sensoriais da obra poética.

A idéia *sintaxe mutante*, referida por Garcia, leva-nos a considerar que, na cibercultura, com sua enorme diversidade semiótica, todas as linguagens, ao serem digitalizadas, perdem sua materialidade e suportes respectivos, para serem recriadas dentro dos computadores. Nesse processo são gerados hipersignos de caráter mutante, que são essencialmente híbridos.

Outro termo que tem sido empregado com relação às mais recentes produções poéticas é *poesia digital*. Têm sido lançados no mercado (reduzidíssimo, por enquanto) alguns *CD-roms* de poemas digitais, que são produtos culturais e tecnológicos que procuram ir além do livro. Os poemas são sonoros, verbais e visuais, tendo como resultado um processo intersígnico específico da linguagem digital. Alguns desses *CD-roms* trazem exemplos do que está sendo chamado de *hiper-intertextualidade*, como é o caso da obra intitulada *Poesia Hiperímídia Interativa*, de Philadelpho Menezes e Wilton Azevedo, produzida em 1997/1998. A obra participou de mostras de arte eletrônica em São Paulo e também da II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre. Ela reúne, em ambientes tecnológicos que permitem a presença de signos verbais, visuais e sonoros *em conjuminação*, poemas cujo “exercício intersígnico deixa evidente o significado do trânsito sígnico das mídias digitais, desencadeando o que se pode denominar de uma nova era de

leitura.”(MENEZES;AZEVEDO,1998), como explicam os autores na apresentação do CD multimídia.

No contexto atual, é preciso notar também que, com a utilização de dispositivos multimídia, o produto artístico avança além de um terreno estético, para propor questões interdiscursivas com conhecimentos provenientes de outros campos do saber humano, como pesquisas científicas que tratam da velocidade, do movimento, da duração, de problemas óticos; bem como com as teorias da percepção mais recentes, que estudam modelos de funcionamento do cérebro humano.

Para Roy Ascott, que trabalha com educação criativa, as mídias mais recentes “podem se tornar o substrato da arte do século XXI, quando cruzamentos entre telemática, biotecnologia e nanoengenharia informam o processo de trabalho de artistas, designers, artistas performáticos e arquitetos.” (ASCOTT apud DOMINGUES, 2003, p.273)

O autor acredita que a redefinição do espaço dinâmico de interação potencializa a colaboração entre artistas de todas as regiões do mundo, o que permitirá à poesia, como sempre o fez, sobreviver à opressão.

Considerações finais

Os desdobramentos das poéticas experimentais em multimeios são controvertidos, oscilando entre as propostas poéticas de cunho fundamentalmente estetizante, outras propostas de caráter mais *espetaculoso* e, ainda, outras radicalizações que se apropriam das tecnologias das instalações multimidiáticas em nome de uma *poesia sinestésica*.

Philadelpho Menezes explica o novo conceito de sinestesia assumido pela poesia visual mais recente, como bem diferente daquele proposto pela crítica literária como “uma figura retórica particular que consiste na combinação de duas expressões pertinentes a duas esferas sensoriais” ou ainda “um caso particular de metáfora inerente às palavras que designam imagens sensoriais.” (MENEZES,1994, p. 211)

Para o autor, numa extensão à fórmula totalizante futurista, agora a sinestesia,

(...) propugna a intercomunicabilidade das linguagens no mesmo espaço artístico, assimilando uma linha que dos happenings dos anos sessenta chega às performances atuais, fazendo conviver, sobretudo através das formas de espetáculo, os seus signos mais peculiares com os traços, ainda levemente segmentados de outras formas de comunicação.(ibid. p. 211)

Explicando que atos cotidianos não artísticos tornam-se estéticos pela intervenção da teoria sinestésica, Menezes remete a Pignotti (1990), autor para quem a poesia visiva, em seu estágio mais recente, pode ser para escutar, para ler, para ver “– e aí tudo bem – mas também , e por que não?, para mastigar, para lambar, para ingerir, para tocar, para cheirar, etc..”(ibid., p. 211)

Diante dessa radicalização, o autor brasileiro deduz que o apelo sensório encontra justificativa numa postura de condenação à atitude intelectual na recepção do poema, e, em última instância, contra os excessos interpretativos de uma certa intelectualidade que propõe-se como decifradora e guia das obras, impondo uma leitura pré-concebida ao fruidor comum. Reconhece, portanto, na *sinestética da poesia experimental pós-moderna*, alguma validade na recuperação da dimensão do prazer estético produzido pelo contato não viciado entre receptor e obra. Por outro lado, em sua postura crítica ao intelectualismo e ao anti-sentimentalismo da poesia concretista, por exemplo, além da tentativa de manter-se no teor transgressor e contestador de uma ordem geral mais ampla, que envolve o conjunto da sociedade contemporânea, a *poesia sinestésica* dissolve o processo de assimilação das novas tecnologias, caminhando em direção ao vulgar pós-moderno, de caráter espetaculoso. Para Menezes,

Mais do que o fim dos limites entre pintura e escritura, poesia e artes visuais, o que a sinestética da poesia experimental pós-moderna determina é o fim dos limites entre as experiências estética e cotidiana, talvez com a intenção de dotar a vida de um teor artístico que modifique os gestos e gostos rotinizados, mas provavelmente provocando a banalização da experiência da recepção artística dentro do conjunto dos divertimentos rotineiros, na excessiva e entrópica diversidade das sensações, oferecida pela linguagem das novas tecnologias aplicada à cultura de massa.(ibid., p. 215)

A poesia visual em busca da arte total, que surge dentro da fase mais recente da poesia visiva, dá origem à *poesia-espetáculo* (oral e cênico): uma

poesia–ação, gestual e comportamental. Nesse sentido, o autor lembra o italiano Adriano Spatola, que, em 1978,

constata que a arte não está mais dividida em categorias (música, pintura, poesia), mas se caracteriza, ao contrário por experimentos que, intercambiando códigos, rompe com as fronteiras entre as linguagens. Spatola assinala também a busca de uma poesia cuja linguagem possibilite uma comunicação universal, uma língua poética internacional, cujo projeto, de resto, é também encontrável em diversos outros momentos do experimentalismo poético de nosso século. (ibid., p.209)

Menezes tem o cuidado de enfatizar que o livro de Spatola é uma “verdadeira colcha de retalhos de todas as declarações, teorias e manifestos da poesia experimental dos anos 60 e 70”, que deixa patente a “**incapacidade de organização teórica** [Grifo nosso] dos novos experimentalistas poéticos multimídia.” (ibid., p. 210)

A parte final da assertiva acima interessa especialmente à nossa tese, uma vez que hoje, passadas mais de duas décadas da referida constatação, ainda pode ser verificada a inexistência de uma sistematização teórica que privilegie, não apenas os meios de produção e veiculação dos novos experimentalismos poéticos em multimeios, mas sim os modos de criação poética e os critérios de seleção dos componentes tecnológicos utilizados.

Acreditamos que esse viés permitirá que se preocupe pensar uma nova tipologia relativa à *poesia tecnológica ou tecno-poesia*, que preferimos chamar de *poesia multimídia*, além de viabilizar a geração de uma proposta para abordagem crítico-analítica dessas produções poéticas em multimeios. São estes os propósitos dos capítulos finais desta tese. No capítulo IV, desenvolvemos reflexões teóricas sobre a questão da imagem, detalhando as peculiaridades e possibilidades de sua utilização em diferentes suportes, com o fito de subsidiar uma leitura dos videopoemas ou clipoemas, que serão analisados e interpretados nos capítulos finais.

CAPÍTULO IV

A POESIA EM MOVIMENTO NAS TELAS

As novas tecnologias parecem caminhar para uma forma de onipresença, misturando-se de maneira radical e quase imperceptível ao nosso ambiente cultural através do devir micro (tornar-se invisível) e do devir estético (tornar-se belo).

André Lemos

Quer nos encontros explícitos entre a poesia e a música, quer nas diversificadas experiências com a visualidade, que resultam da arte em interface com as máquinas, consolida-se, na segunda metade do século XX, o caráter intersemiótico das produções poéticas. Como referido nos capítulos anteriores, mais recentemente o trânsito da poesia é expandido a outras áreas ligadas às imagens em movimento, o que faz com que a intrincada relação entre palavra e imagem passe a ser trabalhada, com mais frequência, em criações poéticas produzidas em novos suportes.

Este capítulo procurará demonstrar de que modo, no novo campo multimidiático, esse entrelaçado de imagens poéticas encadeadas revela-se um *entre-lugar* que é tecido a partir da conjunção, de uma justaposição ilimitada de imagens e de uma propagação de relações intersticiais que ampliam o espaço da poesia atual. Para tanto, abordaremos inicialmente algumas teorias clássicas da imagem e seus diferentes suportes atuais, como o cinema, a televisão e os monitores dos computadores. A discussão teórica abrangerá a complexidade do conceito de representação diante das imagens virtuais, as quais se constituem em matéria-prima privilegiada nas poéticas tecnológicas, as quais se valem dos processos digitais para a criação estética.

Na poesia multimídia, objeto de nosso estudo, importa considerar a relevância do movimento: princípio que rege um processo de conexão entre elementos, permitindo que eles ganhem velocidade. Nesse sentido, segundo Nelson Brissac Peixoto, as imagens da arte mais contemporânea são geradas pelo mesmo impulso alegórico da espacialidade barroca,

(...) com seus procedimentos de apropriação, reciclagem e acumulação. O paradigma é o palimpsesto: na estrutura alegórica, um texto é lido através de outro.(...) O “entre-imagens” é o espaço de todas as passagens. Ao mesmo tempo absolutamente visível e secretamente imerso nas obras, flutuando entre dois

fotogramas ou entre duas telas, entre duas espessuras de matéria ou entre duas velocidades, ele opera na intermediação das imagens. O entre-imagens é o lugar onde a paisagem contemporânea efetivamente se constitui. (PEIXOTO apud PARENTE, 1996, p.240)

Assim sendo, as obras contemporâneas são, segundo o autor, “irredutíveis às categorias habituais, deduzidas dos suportes” (ibid., p.241), o que permite, por exemplo, ao cinema sair do filme (da tela) para dar mobilidade às formas espaciais da instalação; ou ainda, à fotografia sair do quadro para permitir a adaptação da imagem ao espaço. Peixoto considera que todos esses movimentos encontram seu espaço no vídeo, porque a imagem eletrônica “assimila todas as outras imagens e permite a passagem entre os suportes, a transição entre pintura, fotografia e cinema”. (ibid.,p.241)

A nosso ver, é exatamente esse o processo percebido nos clipoemas, graças ao *medium* que integra e transforma todos os outros, permitindo formas privilegiadas de troca entre os diferentes tipos de imagens e seu acoplamento aos signos verbais.

1. Uma poética da imagem

Afirmando que, no Brasil contemporâneo, depois da explosão das manifestações da poesia visual deflagrada pela poesia concreta, a imagem está definitivamente introjetada na palavra poética, Lúcia Santaella lembra que,

Se a visualidade explícita se constitui em tendência dominante na poesia contemporânea, não resta dúvida que, desde tempos imemoriais, antes de esse seu pendor para a contenção plástica, na síntese do “olhouvido”, ter marcado nossa história, foi sempre no seio da palavra poética que a imagem, em todas as suas multiformes manifestações, (perceptivas, mentais, verbais, sonoras, alegóricas), fez e continua fazendo seu ninho onírico. (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p.71)

Da imobilidade ao movimento, da ilustração ao mito, à religião ou ao entretenimento, sempre o homem esteve cercado de imagens. Tais vestígios das faculdades imaginativas do homem são encontrados em todo o mundo, desde as pinturas rupestres do paleolítico, até nossos dias. No terreno da arte, o termo imagem liga-se à representação visual: pinturas, afrescos, iluminuras, ilustrações, desenho, gravura, fotografia, filmes, vídeo e imagens computadorizadas.

Como somos intrínseca e culturalmente ligados à utilização, decifração e interpretação das imagens, desde a mensagem visual única e fixa, até a imagem seqüencial fixa ou animada, é mister conciliar os múltiplos empregos do termo e apreender a complexidade de sua natureza, para que possamos avançar no entendimento das poéticas da visusalidade.

As imagens podem ser signos que representam elementos do mundo visível ou então figuras puras e abstratas ou formas coloridas. O caminho da pintura moderna liga-se ao distanciamento das imagens que representam um objeto ausente, associadas ao convencionalismo estilístico, em direção a um tipo de imagens abstratas que se apresentam, sem referenciais.

Semioticamente falando, sabe-se que, quanto à sua natureza - da imitação ao traço e à convenção - as imagens podem ser relacionadas às categorias sýgnicas peirceanas, como explicado nos capítulos iniciais: imagens que imitam o seu objeto (*ícones*); imagens que o indicam por meio de traços (*índices*) e imagens que representam por força de uma convenção (*símbolos*).

Qualquer reflexão concernente à distinção entre a imagem e outros tipos de objetos significantes, deve principalmente considerar o que a distingue da seqüência de palavras, ou seja, sua iconicidade – aqui entendida como aquele estatuto analógico que estabelece sua semelhança perceptiva global com o objeto representado. Essa similaridade é percebida mesmo no caso de imagens não necessariamente figurativas, que são *hipo-ícones*, para a semiótica peirceana; ou seja, como visto anteriormente: os três graus do signo icônico que correspondem à imagem, ao diagrama e à metáfora.

Christan Metz, na apresentação da seleção de ensaios da *Revista Communications*, considerada por ele como “um esforço para conduzir a reflexão além da analogia”, lembra que

Do símbolo (= significação arbitrária), C. S. Peirce não distingue apenas o ícone (= significação analógica), mas também o índice (= significação por interferência causal). Notar-se-á que o ícone e o índice, em termos saussurianos, seriam um e outro “motivados”. No mesmo sentido, Erle Buyssens distingue dois tipos de significações “intrínsecas” (= motivadas): as que repousam sobre um laço causal (= índices de Peirce), e as que repousam sobre um laço “imitativo” (= ícones de Peirce). Poder-se-ia dizer em suma – na linha da sugestão jakobsoniana - que existe uma motivação metafórica (similaridade) e uma motivação metonímica (contigüidade). O

que quer que seja, o analógico não é o todo do motivado, e, portanto não é apenas (nem simplesmente) ao arbitrário que ele se opõe.(...) (METZ,1974, p. 7)

Fica claro que uma abordagem teórica da imagem poética deve considerar os diferentes materiais que a compõem: o lingüístico, o icônico codificado e o icônico não codificado. Sendo assim, entendemos que , em qualquer texto poético, *a análise lingüística* (e literária em si) deve ser complementada pelos elementos retóricos e por seu modo de articulação com a mensagem visual. Deve considerar ainda, que, enquanto *a mensagem icônica codificada* reúne em um mesmo significante elementos regidos por leis particulares; significados vinculados a um saber preexistente e compartilhado; a *mensagem icônica não codificada* remete a uma aparente "naturalidade" da mensagem, ligada à utilização da fotografia em oposição ao desenho ou à pintura, por exemplo. Por outro lado, os aspectos codificados em uma imagem são os *iconográficos*, ou seja, aqueles que

(...) escolhem como significante os significados dos códigos icônicos para conotarem semas mais complexos e culturalizados (não "homem" ou "cavalo", mas "homem-monarca", "Pégaso" ou "Bucéfalo" ou "asna de Balaão"). São reconhecíveis através de variações icônicas que se baseiam em semas de reconhecimento ostensivos. Dão origem a configurações sintagmáticas muito complexas e, todavia imediatamente reconhecíveis e catalogáveis, do tipo "Natal", "juízo universal", "quatro cavaleiros do Apocalipse". (ECO,1976, p.137)

Segundo Marcello Giacomantonio, além de uma imagem poder ser *lida* em sua estrutura, composição e significados simbólicos, os significados simbólicos de várias imagens podem relacionar-se entre si, de modo dinâmico e em contínua transformação, quando são apreendidos numa seqüência. O autor estabelece ainda uma tipologia da imagem que consideramos merecedora de consideração em termos da análise e interpretação da poesia multimídia:

1. Imagem-documento: que, por ser referencial, liga-se aos fatos.
2. Imagem - símbolo: que tem caráter emblemático; seus elementos são estudados e programados com base em valores, difusão de modelos e estereótipos, tais como sexo, bem-estar, família, sucesso, violência, etc., ou força, dureza, doçura, etc..
3. Imagem-composição: que é regida por cânones estéticos. Nela, o tema torna-se um pretexto para a obtenção de efeitos compositivos. Desvinculada da realidade, é guiada pela liberdade criadora, adquirindo ritmos e pausas peculiares. (GIACOMANTONIO, 1981, p.45-52)

Outros termos tomados de empréstimo à linguagem cinematográfica - o plano, a composição, o enquadramento, as tomadas e a perspectiva - são elementos de organização da imagem que, juntamente com o uso das cores, julgamos pertinentes à análise dos clipoemas, graças a seus efeitos expressivos. Tais recursos serão comentados durante as análises dos clipoemas, nos capítulos finais desta tese.

Um dos estudos mais aprofundados e abrangentes sobre a teoria da imagem na contemporaneidade encontra-se no livro de Lúcia Santaella e Winfried Nöth: *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. Reproduzimos aqui, sucintamente, alguns conceitos fundamentais que estão desenvolvidos no início da referida obra.

Em primeiro lugar, os autores fazem a distinção entre os dois domínios do mundo das imagens, como resumimos abaixo :

- a) As imagens como representações visuais (desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas); todas elas sendo signos materiais, que representam o meio ambiente visual.
- b) As imagens mentais (visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos, etc..) que são imateriais. (SANTAELLA ; NÖTH, 1999, p.13-24)

O importante é que esses dois domínios, o lado perceptivo e o lado mental das imagens, que não existem separados, são unificados pelos conceitos de signo e de representação. O conceito de representação não é novo, vem da escolástica medieval, porém Peirce restringe seu uso à operação do signo ou sua relação com o objeto para o intérprete da representação.

Após uma detalhada explanação sobre as várias teorias da representação nos últimos séculos, o texto chega à questão da crise pós-moderna da representação, mostrando como ele é discutida por filósofos do pós-modernismo. Os autores consideram que, de interesse especial para os estudos semióticos, são as teses de Michel Foucault (1966, p. 315-316) sobre a *origem e perda da representação* e a tese de Jacques Derrida (1967, p. 54) sobre a *impossibilidade da representação*.

Para os autores, mostra-se relevante entender que Foucault restringe o conceito de representação a uma certa forma de uso sógnico ligada à racionalidade e baseada na arbitrariedade e na convenção. Logo, ele exclui os signos icônicos, permanecendo ainda ligado ao modelo clássico da representação, regido pela

ordem da razão lingüística; o que é considerado extremamente importante pelos autores, para que se avalie porque Foucault considera que a *fragmentação da linguagem* na poesia de Mallarmé, bem como o *desaparecimento do discurso*, são paradigmáticos para a nova dissociação entre linguagem e representação, ou seja, para a perda da representação a partir do século XIX.

Por outro lado, para os autores, com a teoria da desconstrução do logocentrismo, Derrida desconstrói o conceito de representação, tanto no âmbito geral da imaginação, quanto no sentido da presentificação que ocupa o lugar de uma *outra imaginação*, ou seja, de algo presente anteriormente.

Derrida opõe à idéia da presença fenomenológica, como último ponto de referência da representação, seu conceito da *différance*, e isto significa o adiamento infinito da presença e a diferença in anulável dentro do signo que, dividido em si mesmo, leva consigo vestígios de outros signos. (SANTAELLA; NÖTH,1999, p.25)

Cumprir lembrar que a história da cultura ocidental estabeleceu cânones da representação. Durante séculos, foram sendo convencionalizados os ditames da representação plástica que criaram uma tradição de imagens nas artes visuais. Essas regras de formação imagística. repercutem também na linguagem cinematográfica. Mais recentemente, a computação gráfica introduz um radicalmente novo projeto construtivo de imagens.

Uma vez que o interesse de nosso estudo centra-se nos métodos de criação-invenção das poéticas digitais - poéticas estas que enfatizam o icônico e que atuam sob o signo do experimental - uma tipologia das imagens, sob a perspectiva cronológica, permite entender as novas iconografias de acordo com as características de seus suportes.

Segundo Plaza e Tavares, existem três gerações ou paradigmas de imagens, conforme seus princípios ontológicos de gestação material:

a) imagens de primeira geração, de caráter artesanal e único, cujo regime de produção é analógico (desenho, pintura, etc.) e cujo regime de recepção é o “valor do culto”; b) imagens de segunda geração, imagens técnicas de caráter reproduzível cujo regime de produção é o analógico/digital (gravura, fotografia, cinema vídeo) em que o regime de recepção é o valor de exposição”; c) imagens de terceira geração, que sob o rótulo genérico de Imagens de Síntese, são realizadas por computador com a ajuda de programas numéricos ou de tratamento digital e sem auxílio de referentes externos. (PLAZA ; TAVARES ,1998, p. 24)

Um rápido paralelo permite verificar as diferenças básicas entre as imagens analógicas, que são produzidas pelos meios tradicionais (consideradas imagens de segunda geração), que são duplos bidimensionais do objeto; e as imagens digitais ou imagens de síntese (infografias), que não representam um objeto e sim presentificam um simulacro gerado por cálculos matemáticos, sendo, portanto puramente imaginárias e simbólicas. No primeiro caso, a relação entre sujeito e objeto é estabelecida pela representação do original - seu referente concreto. As imagens analógicas podem ser químicas (fotografia e cinema) ou eletrônicas (televisão e vídeo), enquanto as imagens digitais são informatizadas e criam novas representações através do realismo conceitual. Na verdade, as imagens digitais representam plasticamente expressões matemáticas.

A imagem de terceira geração cria uma nova forma de reprodutibilidade, cujo regime de recepção é o valor de *recriação*, ou seja, sendo uma matriz em código numérico, “ela admite ser retocada, atualizada ou recriada em qualquer momento, podendo gerar uma multiplicidade de imagens singulares”. (ibid, p.25)

Esse tipo de imagem inaugura um novo paradigma, tão forte quanto o surgimento da fotografia, que foi responsável pela crise da representação. Assiste-se hoje a aglutinação de todos os procedimentos das vanguardas e dos experimentalismos poéticos do século XX, pela ação do computador, como um metameio que incorpora todos os outros meios a partir de um código numérico. Instaura-se assim a era pós-fotográfica, na qual a eletrônica já está redimensionando todas as imagens conhecidas anteriormente.

Os referidos autores explicam que as imagens eletrônicas, por sua vez, podem articular-se em três categorias: *imagens de síntese* (construídas a partir de programas, com a ajuda de algoritmos, e que representam formas visuais ou mentais, mas não possuem referente no mundo); *imagens processadas* (imagens tratadas a partir de sensores remotos que codificam informações numéricas, como a sonografia, a tomografia e outras); *imagens compostas* (todas as que se relacionam com a composição espacial, sendo criadas ou tratadas de acordo com os modelos artísticos).

Há referência ainda a três variantes das iconografias eletrônicas, que interessam particularmente ao nosso estudo da poesia multimídia: a) *Imagens*

construídas (em sistemas de pintura digital, elemento por elemento), b) *imagens adquiridas e retocadas* (transformadas digitalmente, de tal forma que a pintura, o desenho ou a fotografia podem ser simulados pelo computador.) c) *Imagens compostas ou híbridas* que consistem na mescla de elementos de imagens anteriores e também na “*transdução* em imagem de outra informação”. (ibid., p. 24))

Quanto às imagens virtuais, elas anunciam que atingiram enfim a ambição de toda e qualquer imagem: representar da forma mais perfeita e verdadeira o real. São aquelas que preexistem ao real e geram realidade, anulando as distâncias e criando o tempo real. No entanto, destroem assim toda idéia de representação, porque elas não mais representam: elas são. O que vemos são *não-imagens* que se afirmam como as verdadeiras imagens, por afinal parecerem mais reais, quando, de fato, o efeito da sua ação é a mais completa desrealização. Segundo Katia Maciel: “Aí está toda a técnica, toda velocidade, toda luminosidade, tudo em tempo real a serviço da não-imagem.” (MACIEL apud PARENTE, 1996, p.255)

Não está prevista, no âmbito de nossa pesquisa, a investigação dos contornos e mecanismos expressivos das imagens virtuais tridimensionais ou mais relacionadas à interatividade, porque as obras poéticas em multimeios que analisamos não são propriamente interativas. Assim sendo, a questão da interatividade - mais ligada às instalações e à navegação na rede, por exemplo - não é aqui tratada, por estar num patamar ainda não explorado pela espécie de poesia multimídia investigada e analisada nesta tese. Não obstante, imaginamos que o novo salto para a virtualidade e a interatividade, em termos de poesia, está muito próximo, já que as estruturas de hipertexto vigentes demonstram eficácia no que tange às formas estéticas narrativas. Mas isto já é assunto para outra oportunidade.

1.1. Novos paradigmas na criação de imagens

Nossa atualidade está pontuada pela emergência de pontos de vista divergentes, e, por vezes, antagônicos sobre a atuação das novas tecnologias da imagem. A polêmica, que diz respeito aos saberes e às artes, é responsável pela instauração de uma visão transdisciplinar da modelização do mundo e do sujeito contemporâneo sob o poder da imagem e, por extensão, sobre a crise da representação na pós-modernidade.

O que se percebe é que as imagens de síntese, em sua maioria, tendem a abandonar qualquer dimensão exploratória do imaginário em nome de uma *sintetização completa do real*. Fechada nas potencialidades de internalização do campo do vídeo, pela passagem de uma imagem a outra, sem necessidade de referência ao mundo exterior, seria criada uma hiper-realidade. Nela, segundo Eric Alliez, uma espécie de tempo puro da imagem corresponderia à “absoluta racionalização do real.”(ALLIEZ apud PARENTE,1996, p.273)

O autor acredita na pertinência de se pensar, com Deleuze e Guatarri, a imagem de síntese como a expressão última e paradoxal da experiência estética, uma vez que esta depende de uma “variação (*écart*) figural que remete a analogia a um uso realmente virtual cujo primeiro efeito é de des-enquadramento das imagens da reprodução social do mundo (...) Extrair um puro ser de sensações.” (ibid., p.274)

Desse modo, sob a espécie de uma analogia virtual, a imagem de síntese seria capaz de funcionar como o sintetizador de novas alianças entre a imagem e o mundo; ou seja,

Como uma imagem à potência, imagem apta a suspender a identidade metafórica do sujeito (face à imagem- objeto) para mergulhar o homem num mundo de metamorfoses atômicas preso às novas forças em ação no universo. (ibid., p. 274)

Paul Virílio define a era da imagem ligada à pintura, à gravura e à arquitetura, no século XVIII, como *Era da Lógica Formal* - associada à representação da realidade. A representação da atualidade, com a fotografia e o cinematógrafo, situa-se no séc. XIX, que o autor denomina *Era da Lógica Dialética*. Com a videografia, a holografia e a infografia, inicia-se no séc. XX, a *Era Paradoxal*, caracterizada pela representação na virtualidade. No decorrer das eras, a humanidade passa da eternidade à instantaneidade, tudo se reduz ao tempo e assim, a imagem tecnicamente perfeita de nossa era, ao atingir alta definição, torna-se capaz de substituir o real. Ao explicar o raciocínio de Virílio, Kátia Maciel deduz que

(...) toda a indiferença virtual se diferencia muito da condição da imagem que conhecíamos até então, isto é, de uma imagem que se define a partir de um referente. (...) A grande mudança está exatamente nestes termos: interação /tempo real.(...) Fim da imagem-relação, da imagem -mídia. A interação impõe o contato imediato, a hibridação, a circulação, a contaminação.(...)(MACIEL apud PARENTE, 1996 , p.254)

Convém lembrar que a arte de mediação tecnológica cria um universo textual da simultaneidade, é uma arte permutacional (MOLES,1971) cujos elementos são manipuláveis, uma vez que incorporam o movimento como elemento estrutural. O espaço da escrita na tela envolve uma precipitação de signos, na simultaneidade que o meio permite, obrigando o leitor/fruidor/espectador a uma renovada relação com as mensagens. Espera-se dele, não apenas uma recepção passiva, contemplativa, mas sim interativa. No entanto, é preciso diferenciar os níveis de interatividade, já que o conceito de interação é muito abrangente.

No sentido mais geral, a interatividade está ligada às possibilidades de interagir com o texto literário no monitor ou na tela, reordenando-o, por exemplo, com a escolha de percursos de leitura; ou ainda modificando-o, como no caso de textos permutáveis onde o papel do leitor é justamente o de fazer opções que mudam a natureza do que se lê. Nesse caso, trata-se do hipertexto com a idéia de navegação na rede, que não está disponível ao receptor da mesma maneira que um texto impresso. Embora sedutor, este nível de interatividade nas escrituras hipertextuais das infovias foge ao interesse do presente estudo.

Por outro lado, consideramos que, diante de um texto literário cujo suporte é a tela (de computador ou de TV), mesmo que a atitude do leitor /fruidor /espectador seja aparentemente contemplativa, existe uma consciência do processo tecnológico gerador da obra e das possibilidades de interagir com ela quanto à duração da percepção. Estamos pensando nas possibilidades de ir e voltar, de repetir, de congelar as imagens ou de acelerá-las, de modificar o volume ou retirar os sons, etc., sendo que tudo isso instaura um novo tipo de recepção nada passiva e um modo de ver/ouvir a obra literária na tela. Nesse sentido, a textualidade eletrônica, embora se diferencie substancialmente da *arte de escrever* tradicionais, ao mesmo tempo oferece à literatura (principalmente à poesia) nova visibilidade. Surge uma nova configuração da linguagem verbal e dos processos intercódigos, em virtude desse novo lugar em que literatura se implanta. Estatue-se uma poética tecnológica com base na conexão, no vínculo, na hibridação – uma prática escritural intersemiótica que privilegia o desejo de tornar as palavras perceptíveis, como corpos palpáveis, sonoros, visuais. A dimensão comunicativa dessas obras demanda a alteração das coordenadas vigentes para que elas possam ser compreendidas.

2. As novas tecnologias

Hoje, *cavernícolas* que somos da era cibernética, vivemos praticamente diante das imagens em movimento, tanto nas telas dos cinemas, quanto nos monitores dos computadores ou das televisões. Apreender seus processos de produção de sentidos e reconhecer seu relevo semiótico estético torna-se básico para que se possa empreender qualquer análise das mais diversas tendências das poéticas tecnológicas, uma vez que o que varia são apenas os seus suportes.

Nas *telinhas*, as vinhetas de abertura de novelas e programas, bem como os diversos tipos de *spots* ou chamadas e as propagandas, têm se tornado cada vez mais estéticos. Muito embora ainda continuem vinculados às informações sobre a programação ou sobre os produtos anunciados, muitas dessas produções aproximam-se das obras de arte, por seu relevo semiótico diferenciado das produções massificadas.

Enquanto as imagens anteriores eram reproduções da realidade visível e reconhecível, durante o século XX, as máquinas passam a mostrar imagens que a vista humana não pode perceber: as radiografias, os microscópios, os osciloscópios e inumeráveis invenções capazes de nos fazerem ver a música e os ruídos sob a forma de ondas luminosas. Certas máquinas, graças à química, criam todos os matizes de todas as cores; recursos computadorizados não só criam imagens inéditas, como podem manipular qualquer tipo de imagem, seja em termos de ampliação ou redução, seja em transformação e deformações, ou em multiplicações ao infinito. Além disso, como num palimpsesto, as imagens atuais são produzidas por configurações sobrepostas; elas flutuam entre dois fotogramas ou entre duas telas, numa intertextualidade que nasce do diálogo entre as várias artes (literatura, pintura, arquitetura, etc..) e entre os vários códigos (da fotografia, do cinema, do vídeo). Tudo isso graças aos processos eletrônicos complexos, de caráter informático, que viabilizam recombinações sucessivas, redimensionando o espaço e o tempo das imagens pós-fotográficas na cibercultura.¹

¹ Num rápido passeio pela cena pós-moderna, relacionamos abaixo alguns exemplos da ciberarte, citados por André Lemos: a videoarte, a techno-body-art (*Stelarc*, *Orlan*), a multimídia (*CD-ROM*), a robótica e esculturas virtuais (*Marc Pauline e SRL*), a arte holográfica, a arte informática (imagens de síntese, poesias visuais, exposições virtuais e Internet em geral), a realidade virtual, a dança, o teatro e a música tecno-eletrônica. (LEMOS, 2002, p.17-23)

Sem dúvida, *softwares* cada vez mais sofisticados, além de criarem imagens virtuais, podem também manipular qualquer imagem *real*, o que pode perturbar a distinção entre o real e o virtual. Temos um exemplo no filme *Forrest Gump*, em que a multiplicação das interfaces entre diferentes tipos de imagem possibilita alguns procedimentos como a introdução de imagens de síntese em cenários *reais* e vice-versa. Recentemente, a série *Matrix* parece levar ao limite as experiências nesse sentido, usando e abusando das imagens virtuais e de todo um arsenal tecnológico para a produção de imagens impactantes, bem ao gosto *hollywoodiano*. Embora interessantes e, às vezes curiosas, tais imagens quase nada têm de artísticas, no sentido de uma poética das imagens cinematográficas.

Por outro lado, tendo em conta que as formas artísticas atuais - manifestações que são da arte pós-moderna - demonstram preferência por formas lúdicas, disjuntivas, ecléticas e fragmentadas, é importante verificar como a imagem digital radicaliza essa mistura e reapropriação de elementos de estilos anteriores, na fotografia, no cinema, na televisão e no vídeo, com a utilização das redes computadorizadas, possibilitando a criação de obras rizomáticas, com maior grau de abertura e até mesmo interativas.

O conceito de rizoma (DELEUZE; GUATARRI, 1995), embora, por uma questão de método, não seja explorado neste trabalho, revela-se bastante adequado ao estudo dos agenciamentos e conexões não-hierarquizadas, que são próprias das artes desterritorializadas da pós-modernidade. São rizomáticos portanto, os princípios de multiplicidade, heterogeneidade, conexão, ruptura e cartografia que regem tanto a criação quanto a recepção das obras híbridas de nosso tempo.

Ao adquirir caracteres pan-semióticos, a imagem eletrônica possibilita o diálogo com todos os processos anteriores de elaboração de imagens, bem como com seus sistemas de representação; o que permite o rápido trânsito entre a linearidade do signo verbal e a simultaneidade imediatista dos signos icônicos, diagramáticos e metafóricos. É nesse sentido que as poéticas intersemióticas mudam os sistemas imagísticos de representação, em termos de uma multiplicidade singularizada que inaugura um conceito original de reprodutibilidade, de caráter rizomático.

Como foi explicado anteriormente, os sistemas conhecidos de representação são substituídos pela hibridização de processos tecnológicos que, ao digitalizarem e

recriarem as imagens, instauram novas representações conceituais que se desvinculam dos referentes visíveis. Entretanto, no que tange à poesia multimídia, cremos que o fato de ter ou não ter um referente do mundo objetivo é irrelevante porque, na instância de criação, as imagens na tela são totalmente manipuláveis, são gráficas e antinaturalistas - o que aproxima a vídeo-arte da arte conceitual. Rompe-se de vez o mito figurativo, calcado na representação, que cultiva a ilusão de que o mundo pode ser revelado através dos sistemas figurativos tradicionais. Na tela, temos imagens de outras imagens, imagens que explicitam seus mecanismos internos de produção de sentido, sua paisagem é interna: é a própria mídia. Tudo isso representa um grande avanço para a liberdade criadora dos *poetas-videomakers*, quando verdadeiramente conscientes da linguagem do vídeo como forma de expressão privilegiada, altamente manipulável, com suas anamorfoses, seus recursos cromáticos inovadores, sua virtualidade, e, até mesmo sua baixa definição.

Toda arte, como *tekhnè*, ou seja, como atividade poética, exprime um processo de virtualização e de atualização, como explica André Lemos, retomando Pierre Lévy:

Para Lévy, a virtualização não é um fenômeno recente, pois toda espécie humana se construiu por virtualizações (gramaticais, dialéticas e retóricas). O real, o possível, o atual e o virtual são complementares e possuem uma dignidade ontológica equivalente. (LE MOS, 2000, p. 230)

Vale lembrar que o termo *virtual*, do latim *virtualis*, significa força ou potência e, na essência, não se opõe ao real, mas refere-se a algo que existe em potência, trata-se de um possível pré-definido. No entanto, como a ciberarte vai incorporar e explorar a desmaterialização na qual se fundamenta a civilização do virtual, as novas infografias surgem com aspectos completamente diferentes daqueles das linguagens artesanais e das técnicas tradicionais - como a fotografia, o cinema e a televisão. São tecnologias infográficas (informatizadas) de produção de imagens - consideradas de terceira geração - que colocam em crise os sistemas de representação conhecidos e que só podem ser entendidas no tripé das interfaces homem-mundo-máquina. Compreendê-las é compreender o imaginário de nossa era, uma era do simulacro, que de um ponto de vista positivo pode ser vista como

um salto qualitativo para novas sensibilidades, e, por extensão para novas culturas. A emergência de uma arte visual inovadora decorre da iconografia informatizada que investiga novas formas e efeitos sinestésicos. É essa investigação que interessa ao nosso trabalho, uma vez que pretendemos desenvolver algumas reflexões sobre as produções poéticas em sua aliança com as novas tecnologias da imagem.

Como esta pesquisa apóia-se na teoria semiótica, para investigar os processos criativos da incorporação das imagens eletroeletrônicas à poesia contemporânea, nosso interesse principal é flagrar alguns momentos criativos nos quais seja possível verificar uma simbiose sensível e consciente entre a mente criativa do poeta e sua relação com os meios tecnológicos. Quando colocada nas telas, a palavra pode ser manipulada eletronicamente para movimentar-se no espaço ou beneficiar-se do dinamismo cromático, pois integra-se a um discurso iconizado que participa da natureza plástica e cinética da imagem. Torna-se pois, um desafio a uma hermenêutica do texto, ao exigir um ajuste dos mecanismos semânticos usuais. Ao contrário do que pensava Saussure, o criador da Lingüística - ao afirmar que não importava a cor ou a forma de uma palavra ser escrita porque o que interessa é seu processo significante - hoje sabe-se que qualquer alteração na forma modifica as relações de sentido e redefine o próprio ato de leitura.

É importante enfatizar a distinção entre, de um lado, as práticas midiáticas tradicionais (por ex. os programas da TV, os comerciais, etc..) que enfraquecem qualquer gesto ativo do espectador, limitando-o à mera contemplação; e, do outro lado, as novas práticas poéticas em multimeios que permitem uma certa dinâmica na instância de recepção/fruição.

Cumpramos lembrar que interessam particularmente ao estudo das poéticas tecnológicas, por sua atualidade, as *novas iconografias eletrônicas*, originárias das relações entre o analógico e o digital, que se combinam para quantificar e qualificar a informação. Elas são “processos de transdução que criam novos espaços tecnológicos de amostragem, novas relações de percepção e novos significados.” (MACIEL apud PARENTE, 1996, p. 23)

Julgamos que o papel do artista é uma questão de postura diante dos recursos tecnológicos, sendo realmente artista aquele que dá ênfase ao caráter produtor e criativo da tecnologia, aquele que está sempre atento às possibilidades

criativas que as novas ferramentas podem oferecer, ou seja, aquele que “reconhece conscientemente o caráter fundador da técnica em relação ao imaginário”. (ibid, p.29)

Pelo exposto, para que seja possível avançar no estudo da especificidade dos textos poéticos em multimeios, impõem-se reflexões sobre as redes de relações, passagens e interfaces, considerando a presença das imagens poéticas no cinema, no vídeo e nos computadores.

2.1. A imagem na linguagem cinematográfica

Em uma sociedade imersa, cada vez mais, numa cultura que cultua o visual e que possui seu grande modelo de representação no cinema, com seu código das imagens, impõem-se reflexões acerca das relações que a literatura, e mais especificamente, a poesia, estabelecem com a linguagem cinematográfica.

Uma linguagem específica de imagens encontra-se no mundo da memória humana e no mundo dos sonhos. Qualquer tentativa de memorização apresenta-se como imagens seqüenciadas e assim também os sonhos, que tem características da seqüência cinematográfica, por exemplo: planos gerais, *travellings*, *close ups*, etc.. Essa convivência instintiva com um mundo complexo de imagens significativas talvez explique o fascínio das imagens nos poetas de todos os tempos, e mais especificamente dos poetas contemporâneos, inseridos que estão na cibercultura.

O visual sempre deixou suas marcas na literatura, porém, a produção poética atual oferece-nos uma visualidade que não foi tomada somente das artes plásticas ou simplesmente da natureza, mas de um tipo de linguagem que facilmente podemos identificar com a do cinema - linguagem que aglutina as outras artes e que, por força de uma incrível de interlocução sígnica, torna-se capaz de atuar em diversos níveis de percepção. Como o seu diálogo com o cinema ocorre em múltiplos planos, a poesia multimídia reveste-se de um caráter plurissemiótico, uma vez que nela, as palavras transformam-se em imagens em movimento.

Para Giacomantonio (1981), a seqüência é o primeiro degrau da linguagem fílmica, e, como tal, já implica em condições particulares de tempo e espaço. Nela o ritmo típico da *narração visual* subverte a concepção normal de tempo, permitindo, sublinhar ou enfraquecer certos conceitos ou cenas. Cada imagem sintetiza os

elementos principais, documentando os acontecimentos, sem, no entanto, reproduzir-lhes a cadência.

Não se deve confundir seqüência de imagens fixas com seqüência fílmica. No primeiro caso, as sucessões espaço-temporais são reguladas por leis diferentes, porque o tipo de leitura da mensagem também será diferente. Os altos valores simbólicos das imagens estáticas que se sucedem correlacionam-se para dar um sentido completo ao todo. O espaço próprio da seqüência é aquele individualizado pela soma das imagens, surgindo daí conotações diversas das anteriores; o que importa é sua dinâmica e seus componentes. O autor destaca alguns procedimentos relevantes para o estudo das imagens seqüenciadas:

- a) A duração de projeção ou a permanência da imagem independente no écran é regulada por sua importância dentro da própria seqüência.
- b) A ordem de projeção deve compor, da melhor forma, os simbolismos das várias imagens de modo a formar um todo orgânico, podendo ser de 3 tipos:
 - Sucessão cronológica - Sua lei de composição interna é temporal, típica do documentário.
 - Ordem lógica - Projeção complexa regida pela lei do particular e do contingente.
 - Paralela - Ordem que lembra o efeito Griffith do cinema. Na alternância das imagens, o valor de cada seqüência é reforçado pelo da outra. (GIACOMANTONIO, 1981, p.55)

Quanto ao *formato*, o autor explica que a uniformidade de projeção favorece os processos interpretativos ligados ao que o criador quer exprimir. Refere-se ainda à exploração da cor e da luminosidade. A esse respeito, Nelson Brissac Peixoto considera que a contemporaneidade efetua um resgate da experiência da luz, tanto na fotografia quanto no cinema. Diz ele:

O aqui e agora de sua presença na imagem. A demarcação de um lugar e tempo através da sua ocorrência. Um advento: anunciação. O acontecimento da luz, diferente da reprodutibilidade técnica da luz. Daí a retomada de antigos dispositivos óticos na produção fotográfica e cinematográfica contemporânea, onde a captação da luz é diferente da sua reprodução. (PEIXOTO apud XAVIER, 1996, p.291)

Para o autor, tanto a fotografia quanto o cinema se fazem poesia quando se mostram capazes “*de interromper a narração, de dissolver o espaço, de suspender o tempo*”(idem: 305); quando revelam a consciência da incapacidade das imagens darem conta da paisagem. “O que tem lugar ali? Uma aparição. Como o relâmpago

em Poussin, uma iluminação repentina. O que não se pode medir, nem reter, o que vai logo desaparecer”.(ibid, p.291)

Num belo texto intitulado *O cinema de poesia*, de 1965, embora considere que a diferença básica entre a obra literária e a obra cinematográfica decorra do fato de o domínio lingüístico e gramatical do cineasta ser constituído por imagens (e as imagens são sempre coisas concretas), o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini aproxima da poesia aquele tipo de cinema que, por seu caráter essencialmente metafórico, explora uma base de subjetividade e de lirismo, que são, segundo ele *as marcas de total inserção no poético*.(PASOLINI, 1965, p.44) A essa *vontade de pura expressividade* o autor chama de cinema de poesia, ou seja, aquele que produz *filmes duma natureza dupla*, como no caso de Godard.

O filme que se vê e normalmente se recebe é uma “subjetiva livre indireta” normalmente irregular e aproximativo – e sempre muito livre. Vem do fato do seu autor se servir do “estado de alma dominante do filme” que é o dum personagem doente, para lhe traçar uma contínua mimesis que lhe permita uma grande, insólita e provocadora liberdade estilística. Por detrás deste filme desenrola-se outro filme – o filme que o autor teria feito se não tivesse o pretexto da **mimesis visual** com o protagonista. Um filme total e livremente expressivo, eventualmente expressionista. (ibid, p. 44)

Trata-se da existência de um filme subjacente, não-realizado, dotado *de tal força obsessiva* que contradiz todas as regras da linguagem cinematográfica comum, criando um momento em que “a linguagem, seguindo uma inspiração diferente e talvez mais autêntica, se liberta da sua função e se apresenta com “linguagem em si, estilo”. (ibid, p.46)

Desde Sierguei Eisenstein, o cineasta russo criador da montagem na década de 20, o compromisso da montagem cinematográfica com a poesia tem sido assinalado por teóricos relevantes. Num filme, os recursos devem ser manipulados pelo diretor da mesma forma que o poeta manipula as palavras. A consciência do fazer poético age na seleção, na busca das equivalências e na concatenação dos planos, por exemplo. No cinema, salientam-se os efeitos dos mecanismos imaginário-condensatórios, apontados por Eduardo P. Cañizal em seu expressivo ensaio *Cinema e poesia*. O plano de expressão da obra cinematográfica é visto pelo autor como o lugar em que se engendram ou se criam as condições para atingir a poesia, “(...) pois na imagem cinematográfica, no que ela tem de fotogênico e rítmico,

habita, de algum modo, o mistério e dele emana a poesia, segredo do mundo ou do sujeito que intenta insistentemente descobrir-se como parte desse mundo. “ (CAÑIZAL apud. XAVIER, 1996, p.358)

Assim entendido, o filme passa a ser um espaço que acomoda a intencionalidade poética nos vários sistemas de signos integrados em seu texto polifônico. Inferimos dessa idéia que, como acontece na imagem cinematográfica, a poesia pode surgir do ritmo e das tensões criativas, também na imagem multimidiática. Nesse sentido, é possível relacionar o tratamento dado às imagens e seus possíveis agenciamentos com as palavras e os sons, tanto nos multimeios quanto no cinema, ao comentário efetuado por Nelson Brissac Peixoto sobre o filme *Ici et ailleurs*, de Jean Luc Godard:

Algumas imagens, diz Deleuze, têm o poder de estocar outras imagens. Estamos tão repletos de imagens que já não vemos as que nos chegam do exterior por si mesmas. As imagens sonoras, por outro lado, têm o poder de capturar outras imagens, elas ditam nossa percepção. Daí a ação de Godard: restituir às imagens sua plenitude, fazer com que não percebamos menos, devolver às imagens tudo o que elas têm. (PEIXOTO apud PARENTE, 1996, p.246)

No artigo *Atualidade de Man Ray*, Carlos A. Calil analisa um curta-metragem extremamente polêmico e inovador: *O retorno à razão*, de 1923 e um *cinepoema*: *Emak Bakia*, de 1926. O fato de Calil considerar a segunda obra como “um **cinepoema** [Grifo nosso] *concebido segundo princípios surrealistas*” (CALIL, 1996, p. 87) chama a atenção e permite também uma relação óbvia com os atuais videopoemas ou clipoemas, objeto desta pesquisa. Segundo o autor, demonstrando que seu interesse comercial era praticamente nulo, o cineasta interessa-se em passar um sentido ambíguo da realidade, criando imagens dissociadas, desprovidas de lógica, e, portanto, tipicamente surrealistas. Para Calil, a vertigem do movimento e a atmosfera de sexualidade idealizada dão o tom ao *cinepoema* de Man Ray.

No entanto, é na terceira obra analisada, embora seja ela um filme: *A estrela do mar*, de 1928, que vemos maior aproximação com os clipoemas. Primeiramente, por ter sido concebido devido à profunda admiração de Ray pelo poema homônimo de Robert Desnos, que aceitou fazer o roteiro do filme. Constituído de uma seqüência de imagens ligadas por associações eróticas, o filme tematiza a relação amorosa de um casal, “sempre mostrado em desfoque graças ao efeito de um vidro

despolido sobreposto à objetiva".(ibid, p.89)

Num momento que percebemos bastante próximo da estética do clipoema, a palavra *belle* aparece sobreposta ao reflexo da mulher, em segundo plano. A partir dessa cena, segundo a instigante interpretação de Calil:

O espelho se quebra, rompe-se o amálgama entre palavra e imagem, o poema entra em crise. Assim, o mais surrealista dos filmes de Ray reivindica autonomia diante do poema original de Desnos, que é citado ironicamente nos intertítulos. As imagens do filme se insubordinam às palavras, melhor dizendo, às imagens sugeridas pelas palavras do poema. (ibid, p. 89)

Revendo alguns dos filmes citados, percebemos que ali estão os protótipos da videopoesia e de alguns clipoemas, uma vez que essas diferentes construções dialógicas dão um outro sentido ao uso da escrita, levando à exploração de um novo espaço - a tela, em termos de ritmos, sons e movimentos.

O passo seguinte é aquele alcançado pela animação. Segundo Arlindo Machado,

(...) as animações eletrônicas possibilitam o movimento virtual da palavra, preconizado pela libertação da distribuição linear do texto, na idéia de que as palavras sejam tratadas como textos-superfície e não como textos-cadeias (...). (MACHADO, 1999 , p. 158).

Nesse encadeamento, nesse entrelaçamento de imagens e sentidos sobrepostos, é que a imagem contemporânea encontra seu lugar. Trata-se de um *entre-lugar*, de um espaço da diferença, no qual a mobilidade sónica instaura a coexistência do original e sua cópia, além da percepção do real como signo. São elementos múltiplos no interior de uma totalidade que produz um outro tipo de seqüência: a constelação. Aí está, mais uma vez, a lição mallarmaica, que com seu *poema constelar* já estilhaçava a sintaxe e a métrica, no branco da página.

Temos, portanto que, nas telas, assim como no papel, as imagens em movimento tornam-se gestos significantes. A denotação cinematográfica trabalha com a codificação da reprodutibilidade por meio de aparelhos cinematográficos, ou seja, são processos físicos de reprodução de imagens. Percebe-se que, na passagem para a conotação fílmica, tais processos deixam de ser meramente físicos, aproximando-se dos códigos retóricos e estilísticos. Por exemplo, alguns

ângulos de tomada estão ligados por convenção a certas significações: o *plongée* sugere a impressão de esmagamento dos personagens e o *contra-plongée* o seu engrandecimento. Sendo assim, a ação permite o reconhecimento de signos estéticos, porque seu relevo semiótico tangível apresenta-se configurado como tal.

Vale dizer que, pensar nas possibilidades de exploração das potencialidades expressivas do plano na poesia contemporânea não é novidade, tendo em vista que as relações entre a poesia e as artes visuais tornaram-se cada vez mais evidentes do modernismo para cá. Basta lembrar, por exemplo, o *câmera eye oswaldiano* - procedimento estilístico referido por inúmeros estudiosos da obra do poeta modernista Oswald de Andrade.

Muito embora amplamente utilizado, o conceito de plano passa a apresentar problemas quando a questão pós-moderna da hibridização ganha relevo, como assinala Arlindo Machado ao tratar do cinema atual,

(...) o próprio conceito de “plano”, importado do cinema tradicional, revela-se cada vez mais inadequado para descrever o processo organizativo das novas imagens, pois em geral há sempre uma infinidade de “planos” dentro de cada tela, encavalados, superpostos, recortados uns dentro dos outros. (...) (MACHADO, 1997, p.240)

No cinema, o uso da câmera, longe de se reduzir a mero automatismo, pode ser explorado inventivamente, permitindo ao espectador um outro tipo de imagem que fala por enigmas, que incita os signos a exercerem sua plenitude. Tudo depende do grau de ruptura dos clichês, da sensibilidade ligada a um modo polifônico de ver, que transforma o simples olhar em visão: da atitude estética que multiplica os pontos de vista.

Quando o cinema contemporâneo incorpora fragmentos da literatura, do teatro, da fotografia, da pintura, do rádio, da televisão, da computação gráfica, etc., verifica-se uma ampla apropriação de códigos que, segundo Peixoto, vai criar

(...) múltiplas interpenetrações possíveis - processos de interferência, mistura e incorporação (...). Aquilo que se troca, que se desloca, num sentido e no outro. O cinema contemporâneo integra a tal ponto elementos de linguagem do vídeo que teria se convertido, globalmente, num “efeito-vídeo”. (PEIXOTO apud PARENTE, 1993, p.244)

Constata-se, pois, que o cinema tem emprestado sua substância às novas tecnologias da imagem, ao mesmo tempo que deles se apropria, muito embora a atual produção de novas imagens ainda seja, praticamente, ignorada pela crítica de arte. O grande sucesso dessas novas tecnologias, com o uso incessante das imagens de síntese pode potencializar a criação de imagens cinematográficas inovadoras, e, até mesmo uma reinvenção do cinema.

2.2. A imagem na linguagem da TV

Não se pode negar que a televisão e o videocassete constituíram o referencial básico para os jovens artistas da década de 80, graças às suas imagens em permanente metamorfose, a fragmentação de sua linguagem e, principalmente, ao seu ritmo. O horizonte de expectativa desses *videomakers* estava além do cinema e da TV comercial. Eles buscavam a linguagem televisiva como um sistema expressivo que, por suas possibilidades de intervenção técnica e de invenção formal, poderia transformar-se num fato marcante na cultura artística, adequando-se a uma emergente sensibilidade finissecular.

No início, a linguagem da televisão veio quebrar a estrutura seqüenciada do cinema tradicional, assim como expandiu e dinamizou a estrutura e as técnicas teatrais. Solidificando-se como discurso plurissígnico, formado da articulação de significantes homólogos e de suas regras combinatórias, a TV integra os códigos icônicos, lingüísticos e sonoros. Esses dois últimos códigos estruturam-se na mensagem televisiva em diversos níveis de significação, indo da obviedade, dos jargões e dos clichês à imponderabilidade ou ao estranhamento das propostas com ambições estéticas. Desse modo, os elementos supra-lingüísticos (ou supra-segmentais da fala) e os elementos sonoros (musicais ou ruídos) assumem funções referenciais, persuasivas, emotivas ou estéticas, de funcionamento retórico.

Quanto aos códigos icônicos, alguns subcódigos precisam ser destacados: composição de imagens, planos e angulações, movimentos de câmera, distância focal, passagem de tomadas das cenas, edição (ou montagem), continuidade. Tais maneiras de captar a imagem de forma inusitada, muito exploradas pela arte fotográfica, acabaram também por influenciar o cinema e a televisão, no uso das

nuances cromáticas, na exploração da perspectiva ou na composição da cena, o que interessa particularmente ao estudo da poesia multimídia.

Assim como a fotografia e o cinema, de acordo com o repertório dos respectivos recursos expressivos, a linguagem televisiva tem passado por diversas fases.

No início, a televisão era uma espécie de rádio com imagem sincronizada. Como as transmissões eram ao vivo, jogava-se com o improviso e o acaso. Recorria-se à tecnologia do cinema para adicionar qualquer recurso de pré-gravação ao material bruto mostrado pela câmera. Não se pode ainda falar, ainda, em uma linguagem com marcas expressivas em sua mensagem.

Quando surge o *videotape*, em 1956, a matéria significativa da mensagem televisiva passa a contar com os recursos de pré-gravação e as novas possibilidades de manipulação das imagens e do som, com o auxílio da incipiente edição eletrônica. Permanece, contudo, o padrão figurativo inicial da imagem obtida pela câmera.

No final da década de 70, a informática revoluciona a linguagem da TV, possibilitando a dissolução da imagem realista tradicional e o distanciamento do padrão fotográfico. O surgimento de efeitos gráficos abstratos, as infinitas condições de manipulação da imagem, a articulação dos planos e dos elementos visuais dentro do quadro, tudo isso revoluciona o corte e a montagem. Surgem as vinhetas de abertura dos programas e os comerciais, altamente sofisticados, produzidos com tecnologia de última geração. O *videoclip* é a maior novidade dessa linguagem televisiva totalmente eletrônica. É o momento em que a linguagem da TV transforma-se na mídia dos efeitos especiais. Inverte-se a situação: agora é o cinema que se vale dos recursos digitais da TV para as seqüências mais explosivas ou mirabolantes. Na verdade, dependendo do equipamento empregado, a sofisticação dos efeitos desejados parece não ter limites, uma vez que os efeitos pertencem à própria natureza da imagem digitalizada, sendo completamente diferentes da trucagem cinematográfica, de base fotoquímica.

Vemos, portanto, que em nossos dias, a TV e o vídeo tornam-se os suportes das experiências de decomposição e recomposição das imagens, nas tentativas de descobrir novas formas de escrita que exploram um tempo dos deslocamentos em

todas as direções, o que consideramos do maior interesse para a análise dos clipoemas.

Diz Peixoto: “(...) Todos esses movimentos têm seu espaço no vídeo, na imagem eletrônica. O vídeo assimila todas as outras imagens, permite a passagem entre os suportes, a transição entre pintura, fotografia e cinema.(...) (PEIXOTO apud PARENTE, 1996, p.243) Completando a assertiva acima poderíamos dizer que a referida transição envolve também a linguagem poética, hoje assimilada pelo vídeo, na poesia multimídia.

Sem dúvida a signagem da televisão, segundo Pignatari, é um “grande rio com grandes afluentes”. (PIGNATARI 1984, p. 15)

Só que é um rio reversível: recebe e devolve influências. Quanto à imagem, deságuam na TV: o desenho, a pintura, a fotografia, o cinema. (...) As formas áudio visuais e suas articulações no espaço e no tempo montam a sintaxe da linguagem televisual. (...) o signo-sintagma televisual é um complexo intersigno, cujos paradigmas poderiam ser: imagem/cinética/som/fala. (ibid, p. 15)

O autor explica que, embora sejam estes também os paradigmas do signo cinematográfico, a linguagem da TV tem sua especificidade, além do seu modo técnico de produção, porque, enquanto a linguagem do cinema é formada por imagens óticas, montadas em fotogramas, as imagens da TV são magnéticas (eletroeletrônicas) e contínuas.

Diante dos incontáveis recursos à disposição dos experimentalismos poéticos na atualidade, consideramos que o mais importante são os efeitos estéticos que os videopoetas estão conseguindo obter destes meios icônicos, aproveitando-os inventivamente nas emergentes poéticas tecnológicas típicas da pós-modernidade.

3. Edição digital: o diálogo entre os diferentes suportes

A passagem do fotoquímico ao digital trouxe para o cinema e para o vídeo grandes vantagens, como a praticidade e agilidade no processo de montagem. Na pós-produção de um filme e/ou vídeo, existem hoje várias opções para a edição digital. Quando se edita um vídeopoema, ou então um filme ou um comercial, numa estação digital não-linear, o programa oferece ao operador uma série de opções. A estrutura de uma estação digital é composta por uma série de janelas, sendo que

numa delas, denominada *timeline*, pode-se trabalhar com uma série de fragmentos concatenados, um após o outro, ou um acima do outro.²

Ressaltamos que todos os procedimentos referidos acima têm sido explorados, com maior ou menor eficácia, na elaboração dos clipoemas, que são estudados detalhadamente na seqüência deste trabalho. Primeiramente, como são inúmeras as produções audio-visuais que envolvem os signos verbais nas novas mídias, bem como toda essa *pirotecnia* coloca-se também a serviço das vinhetas de abertura, dos *spots* e dos comerciais da TV, faz-se necessário estabelecer algumas distinções entre os clipoemas e as outras propostas midiáticas.

Para que possam ser delineados os contornos específicos dos clipoemas é necessário diferenciá-los dos vídeos e também das propagandas na TV, das vinhetas de abertura de programas, *spots* e similares.

3.1. O videoclipe

No ensaio *A TV encontra a sua poética*, de 1995, é novamente Décio Pignatari quem assinala que uma pequena revolução se estava operando, já há algum tempo, na signagem da televisão, com o advento do videoclipe. Originalmente, o videoclipe aproxima-se do *trailer* do cinema, pela ênfase no seu lado comercial, de amostra e vendagem de um produto: no caso, a canção *pop*. Pignatari prefere a expressão rock-vídeo, para aquelas obras concebidas como clipes, mas que podem conquistar a autonomia em termos estéticos. Para ele, “O ponto-chave do videoclipe é o ritmo e, dentro do ritmo, o *timing*, ou seja, a propriedade, a coerência de cada uma de suas partes componentes em sua duração relativa.” (PIGNATARI, 1995, p.236)

² A maioria dos filmes de hoje são capturados em película e depois transpostos para tecnologia de alta definição. Nas ilhas de edição-não-linear, o operador pode criar imagens inexistentes ou modificar imagens captadas por câmeras cinematográficas. Estão ao seu alcance também a manipulação e saturação das cores originais, assim como a alteração de sons captados ou sua substituição por outros. Ao finalizar esse processo de edição, realiza-se o *blow-up*: processo que consiste na transferência de imagens de um sistema para outro, no qual o formato destino possui maior resolução do que o formato origem (por exemplo: película cinematográfica de 16mm para 35mm, formato [Mini-DV](#) para película cinematográfica, etc..). Guardadas as devidas proporções, é o mesmo processo pelo qual passam muitos dos clipoemas por nós analisados.

O autor indaga se, para a criação de clipes competentes e sugestivos, não seria uma medida salutar um retorno ao cinema, salientando a importância do *timing* na linguagem cinematográfica e citando o exemplo de John Ford,

(...) com sua habilidade em articular o ritmo interno (das ações que ocorrem) e o ritmo externo (passagens de plano a plano e de seqüência a seqüências). Ou seja, a sua mestria em articular elenco, performance e ação - através de essencialidades resolvidas por corte e montagem. (ibid, p. 236)

Logo, segundo Pignatari, em televisão, a hegemonia da edição deve ceder justo espaço ao corte e à montagem, pois: "Não bastam um teclado de efeitos e uma musiquinha em *off* para obter-se um videoclipe digno do nome." (ibid., p.237)

O autor lembra também que, como os comerciais de televisão têm um tempo rigorosamente delimitado, eles impõem uma "disciplina fordiana em matéria de duração de cenas", (ibid, p. 237) além de serem roteirizados com certo empenho e cuidado - o que pode ser um exemplo aos candidatos a produtores e diretores de clipes.

Portanto, para Pignatari, o videoclipe vincula-se ao teatro e ao cinema musicados, de um lado, e ao jingle da televisão, de outro; muito embora não possa ser esquecida a raiz do desenho animado, em particular, e do cinema de animação, em geral.

Aspectos relevantes da poética do videoclipe, como o processo de corte/fusão e montagem - responsável pela signagem sintética do clipe; e a metáfora em sucessão - responsável pela elipse narrativa (abreviatura conteudística do imprescindível enredo), são ressaltados pelo autor, nessa nova forma artística, assim definida:

O videoclipe é um poema televisual de variada espécie: lírico-narrativo, cômico-narrativo, trágico-narrativo, etc.. É uma poesia televisual - mas sempre narrativa (e não simplesmente descritiva). É uma video-art musical para milhões, onde se juntam as montagens estrutural (Potemkin) e ideológica(Outubro) , de Eisenstein, ou onde ambas se fundem com Bunüel, Dali e Cocteau.(ibid, p. 239)

A esse respeito, lembramos que, mais recentemente, a sofisticação plástica, os grafismos e as explorações cromáticas, são intervenções criativas efetuadas por *softwares* que definem as marcas típicas do videoclipe. Dentre os inúmeros recursos de manipulação de imagens, citamos o *gira-cubo* - com seus movimentos de rotação

em torno dos eixos de largura, altura ou profundidade - , o que leva a imaginar que a questão da originalidade poderia ser assim resolvida, uma vez que a programação de cada videoclipe possibilitaria efeitos plásticos singulares ou até exclusivos, funcionalmente coerentes com a idéia central do clipe e capazes de romper com os efeitos padronizados. É claro que o resultado estético continua dependendo da inventividade dos realizadores, que podem se apenas hábeis manipuladores das imagens eletrônicas ou verdadeiros artistas digitais, exercendo sua criatividade nos novos suportes midiáticos.

Tendo em vista os efeitos estéticos decorrentes do uso das tecnologias de ponta, acreditamos ser possível falar numa poética do videoclipe, obviamente em relação àquelas produções do gênero que endossam a proposta da videoarte, como explica Arlindo Machado:

Foram os videoartistas que, pela primeira vez, introduziram o computador no tratamento do sinal de vídeo , abrindo, com seus experimentos, em terreno que seria depois preenchido com as máquinas numéricas de efeitos. O videoclip é a versão popular, às vezes também diluída embora nem sempre, da videoarte que artistas como Paik, Etra, Emshwillar, Beck, Seawright e tantos outros construíram a partir de meados dos anos 60. (MACHADO,1987, p.39)

O autor salienta que muitos videoartistas fazem videoclipes nos anos 80 - o que poderia ser a transformação da videoarte em *television art*. Entretanto, o mais prudente, hoje, ainda seria ver o videoclipe como uma continuidade direta da linha de desenvolvimento da videoarte, em sua busca de soluções para o entrosamento orgânico entre a faixa de imagem e a faixa de som. Cada vez mais, o videoclipe deixa de ser apenas uma peça publicitária, posterior ao trabalho musical, realizada para a TV. Segundo Machado, hoje, o trabalho musical inclui o respectivo videoclipe, ou seja, incorporam-se os recursos visuais ao universo criativo da música popular.

Vemos portanto que, dentre os pacotes banais, concebidos para o consumo imediato, que constituem o grosso da produção dos videoclipes exibidos pelas emissoras de TV, podem ser peneirados, como em qualquer outro meio, algumas produções que revelam um salto qualitativo. São criadores que, embora integrados às estratégias da indústria cultural, procuram explorar procedimentos inovadores, com sensibilidade e consciência crítica, em busca de efeitos estéticos capazes de viabilizar sua arte em novos suportes.

Acreditamos que tudo que foi exposto até o momento permite a identificação dos seguintes tipos de videocliques:³

a) Videoclipe narrativo - aproxima-se da prosa narrativa do cinema e é o mais analisado, porque, logo que surgiu o videoclipe, alguns poucos cliques desse primeiro tipo foram realizados por personalidades do meio cinematográfico, como uma espécie de musicais de curta-metragem. Esses, porém, são exceções aos cliques narrativos de massa, que, no geral, constituem meras ilustrações das letras das canções, primando mais pelo apelo popular do que pela arte. As relações denotativas estabelecidas entre o visual, o sonoro e os demais códigos explorados apóiam-se nas associações ostensivas com o conteúdo e nas sugestões extremamente óbvias. Algumas vezes, os cliques desse tipo exploram efeitos ou truques dos filmes de ação, de aventura ou de ficção científica.

b) Ícone do artista - apresenta o cantor, cantora ou banda *pop* envolvidos ou *bombardeados* por uma multiplicidade de efeitos visuais, que não passam de pirotecnia ou de mero virtuosismo. Algumas vezes, cliques desse tipo exploram clichês dos estilos mais conhecidos das artes visuais, como imagens surrealistas ou da *pop art*, por exemplo. Neles a obviedade é a tônica e o ritmo das imagens é, normalmente, frenético e repetitivo. Esse tipo de clipe afasta-se da narrativa cinematográfica por seu princípio de construção não linear e também por suas imagens dissociadas, que compõem mosaicos bastante heterogêneos.

c) Jogo metafórico - Concentra-se na criação de jogos metafóricos trabalhados através de variações sintéticas que se relacionam com a letra e música das canções. Baseia-se no poder de síntese e na economia expressiva para obtenção de efeitos mais sutis e sugestivos, que aproximam o clipe da videoarte. Nesse caso, acreditamos que se poderia falar de uma poética do videoclipe, porque os recursos à disposição do criador do clipe são explorados de forma crítica e inventiva.

No entanto, afirmamos que, embora possa explorar criativamente os mais diferentes estilos artísticos, com o suporte das mais avançadas tecnologias, o resultado de um videoclipe raramente constitui-se em uma obra de arte - seria o

³ Esboçamos esta tipologia porque cremos que reconhecer alguns tipos de videocliques mostra-se relevante quando se pretende diferenciar ou identificar algumas propostas da poesia multimídia, como as comentadas na parte final deste estudo.

caso de transcrições que adquirissem autonomia em relação ao texto original (a letra em questão), libertando-se, assim, da força do compromisso da fidelidade e da necessidade de enfatizar conteúdos trabalhados na canção. Mesmo que se afirmassem como originais, seria preciso ainda que se libertassem da função persuasiva que lhes é inerente.

Na verdade, constata-se que os procedimentos de trucagem e de efeitos especiais, hoje encontrados nos filmes, foram inaugurados pela publicidade na TV e pelos videoclipes. Graças ao *Truca Numérico* - um computador que permite efeitos quase imperceptíveis como tais - são operadas transformações e ilimitadas manipulações nas imagens, que hoje encontramos com frequência nos clipes, nos comerciais, nas vinhetas de abertura de telenovelas e programas, bem como nos filmes de ação.

Nesse início do século XXI, a linguagem da televisão renasce com as novas tecnologias digitais e, longe de ser vista como uma ameaça para o cinema, provoca expressivas mudanças ao dialogar com a linguagem cinematográfica. Esse diálogo tem por base a instantaneidade e a simultaneidade na captação, edição e reprodução da imagem e som, apontando para progressos tecnológicos em busca da alta definição da imagem cinematográfica.

3.2. Mensagens publicitárias na TV

A linguagem da propaganda está baseada na combinação de *palavras + imagens + movimento + sons*, no que se aproxima bastante da estética do videoclipe. O videoclipe é a ilustração de uma letra, suas relações com a mensagem da canção, que se quer *vender*, são basicamente denotativas. Além do suporte ser o mesmo, tanto no videoclipe quanto nas mensagens publicitárias, o que importa é a rapidez, os efeitos tecnológicos e os apelos sensoriais, emotivos, ideológicos, entre outros. Uma vez que neles também predomina a função persuasiva, com todos os seus conhecidos elementos retóricos, muitos dos recursos utilizados nos videoclipes são próprios da propaganda.

Para que se perceba melhor as sutilezas dos signos icônicos presentes nestas obra, lembramos que existem padrões de leitura visual os quais conferem valores diferentes às diversas localizações na página (ou tela); ou seja, a direção do

olhar seleciona as informações-chave. Segundo Martine Joly, no caso de configurações privilegiadas, como na mensagem publicitária (acrescentaríamos que também nos videoclipes, nas vinhetas e nos clipoemas), existem:

- a construção focalizada, quando as linhas de força convergem para um ponto que representa o núcleo da mensagem (um ponto estratégico) e puxam o olhar para aquele ponto;
- a construção axial, quando o eixo do olhar é o centro da mensagem;
- a construção em profundidade, quando a figura principal está à frente e é integrada a uma cena dentro de um cenário em perspectiva;
- a construção seqüencial, quando o olhar é conduzido (na maioria das vezes por uma construção em Z) do alto, à esquerda, formando um Z até o final da mensagem, no canto inferior direito. (JOLY, 1996, p.98)

O Brasil tem uma tradição de qualidade e invenção na produção de comerciais para TV. A adequação dos recursos audiovisuais às mensagens verbais veiculadas tem sido cuidadosamente construída, a exemplo das mensagens publicitárias impressas, que se apropriaram de muitos elementos expressivos das artes plásticas e da poesia concreta, por exemplo.

Algumas vezes, em virtude da elaboração não estereotipada, podem ser encontradas certas mensagens publicitárias que se afastam dos apelos comerciais e procuram firmar-se como verdadeiras realizações artísticas. No entanto, da perspectiva do efeito retórico esperado, isso vai constituir um problema em sua eficácia persuasiva, sendo que, na maioria das vezes tais mensagens tornam-se entrópicas ao trair suas origens. O telespectador tem sua atenção desviada do produto que se quer vender e passa a uma experiência estética de percepção similar àquela que se experimenta diante da videoarte.

Muitas vezes, vendo um comercial altamente estético na TV, percebemos a dificuldade em estabelecer as diferenças básicas entre ele e um clipoema. Na aplicação de nossa proposta de leitura intersemiótica ao conjunto de clipoemas selecionados para esta pesquisa, procuramos esclarecer algumas dúvidas a esse respeito.

Vendo o lado negativo da questão, lembramos que a publicidade televisiva nos torna vítimas da velocidade do meio: os primeiros *spots* dos anúncios de TV duravam sessenta segundos ou mais, hoje, duram quinze segundos ou menos. Não há tempo para uma análise, para uma leitura crítica do que nos é apresentado;

é isso que torna o espectador passivo, aberto e disponível para qualquer doutrinação, seja ela comercial ou ideológica.

3.3. Vinhetas & similares

Originárias das aberturas dos filmes, as vinhetas de aberturas de programas de TV ou de novelas apresentam também uma linguagem muito semelhante à dos clipoemas. O teor estético das vinhetas é relevante e é grande a utilização de recursos que produzem efeitos criativos e inovadores.

O termo "vinheta", segundo Sidney C. Aznar, na origem, designava as representações visuais que ornamentavam as iluminuras e que tinham caráter simbólico. Para o autor, a vinheta ganha identidade gráfica com o surgimento da imprensa.

A vinheta vai ser uma das primeiras manifestações da programação visual, que, tendo raízes nas iluminuras, mostra já que uma forma estilística, é o reflexo de outras formas anteriores de arte já utilizadas.(AZNAR, 1997, p.37)

No início do século XX a linguagem cinematográfica incorporou as vinhetas, tanto para a abertura dos filmes, quanto para os cartazes/letreiros que passavam informações escritas, entre as diferentes seqüências, no cinema mudo.

Podemos entender a vinheta no cinema como uma espécie de embalagem do filme, um ornamento criado externamente e normalmente sem ligação direta com o seu conteúdo. Entretanto, em alguns filmes, as cenas de abertura não só integram-se ao enredo e ao clima psicológico do filme, como também revelam-se altamente estéticas, podendo ser relacionadas a poemas, devido ao tratamento poético dado aos recursos técnicos próprios do meio. As primeiras vinhetas de abertura dos filmes norte-americanos foram realizadas por artistas gráficos que realizaram um trabalho artístico antes desconhecido, como explica Décio Pignatari:

Nos anos 50, particularmente no cinema americano, o espírito de inovação começou a ser observado num setor que normalmente não atrai o espectador comum - antes, costuma irritá-lo. Estou falando da apresentação do filme, dos letreiros. Foi nesse período que eles a tornaram uma verdadeira especialização, uma arte gráfica do cinema. Cinegráficos, como Saul Bass, chegaram a ficar conhecidos por um público maior, além do público especializado. (PIGNATARI,1971, p. 10)

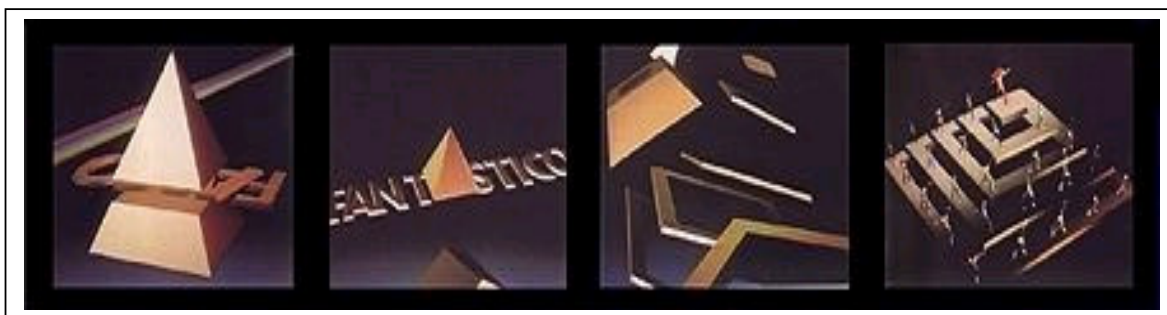
Na maioria das vezes, tais cenas de abertura são propositalmente mais longas que o normal e parecem ter sido concebidas não apenas para informar a ficha técnica do filme, mas principalmente para marcarem a presença do poético no cinema. Os exemplos destas vinhetas de abertura de cunho poético são inúmeros, obviamente ligados aos filmes menos *comerciais*.

Posteriormente, a televisão também se apropria das vinhetas, porém, enquanto nos filmes o espectador vê as vinhetas de abertura apenas uma vez, na televisão as vinhetas são repetidas a cada programa ou a cada capítulo da novela, o que permite uma outra espécie de envolvimento, segundo Aznar “*o telespectador é capaz de perceber melhor as vinhetas de abertura das novelas dada a sua repetição; poderão analisá-las e, então, interpretá-las.*” (AZNAR, 1997, p.48) O autor explica que a especificidade da vinheta no cinema é de apresentação dos créditos do filme, não têm o caráter mercadológico semelhante ao da vinheta da TV.

(...) A vinheta no cinema não se traduz como uma linguagem específica desse veículo, ao passo que na TV, ela se fez linguagem, explorando todos os recursos eletrônicos do computador, e, se isso não bastasse, apoderou-se das diferentes linguagens artísticas (musical, plástica e corporal), transformando-se numa linguagem artística do vídeo. As vinhetas criadas por Hans Donner, da Rede Globo, são a sustentação dessa linguagem e nada é mais expressivo como afirmação destas no vídeo, que suas exposições de VIDEOGRAPHICS. (ibid, p. 48)

As vinhetas da TV representam um passo além das primeiras experiências artísticas na abertura de filmes. Como as artes gráficas passaram a trabalhar com imagens eletrônicas sintetizadas em vídeo, as vinhetas televisivas foram se tornando cada vez mais sofisticadas.

Duas décadas após as pioneiras vinhetas sem animação da antiga TV Tupi, ocorre uma transformação tecnológica e qualitativa relevante, com os primeiros trabalhos de Hans Donner para a Globo. O artista realizou inúmeros trabalhos extremamente criativos e com inéditas resoluções visuais, desde as elaboradíssimas aberturas de *Viva o Gordo* e do *Fantástico*, até as aberturas das Olimpíadas de 1992 e as conhecidas vinhetas carnavalescas. A célebre abertura que apresenta as pirâmides *fatias* é realmente inesquecível. Nela, todas as potencialidades dos recursos tecnológicos existentes à época foram colocados a serviço da concepção estética e refinada.



(Abertura dos anos 90 - *Fantástico* - Hans Donner)

O referido artista sempre seguiu a evolução da computação gráfica e dos efeitos especiais, criando uma espécie de *escola* na produção videográfica brasileira.

Desde então, o Brasil tem se destacado mundialmente em termos de produção de vinhetas televisuais. Hoje, o refinamento das técnicas permite efeitos extraordinários, com movimentos muito rápidos, com a ilusão tridimensional, com as metamorfoses das imagens, com os grafismos surpreendentes, com os jogos cromáticos e sonoros - todos eles, entretanto, dependentes do trabalho criativo do *designer* – responsável por acrescentar a dimensão poética aos efeitos programados por um computador.

3.4. Distinções necessárias

Como assinalamos acima, é importante a distinção entre todos esses produtos televisivos e os clipoemas. Além disso, todos eles exploram, algumas vezes, recursos da videoarte e a recíproca é verdadeira.

Logo, um critério qualitativo, com base em conceitos estéticos, permite distinguir:

- de um lado os videoclipes, as vinhetas, os *spots* e os comerciais, como *produtos televisivos voltados para o consumo*, ou seja, como produtos que, com maior ou menor dimensão estética, colocam-se à serviço da indústria;
- do outro lado, a *videoarte*, conceito mais abrangente, já estudado no capítulo anterior, onde se insere a videopoesia ou clipoesia - objeto de nosso estudo. Consideramos que o conceito pode ainda abrigar algumas vinhetas particularmente criativas.

Obviamente, enquanto as produções televisuais do primeiro tipo encontram-se no terreno da comunicação (maior objetividade, preocupação com a realidade, transmissão de idéias e conceitos); a videoarte encontra-se no terreno da expressão (subjetividade, liberdade, ato de criação/invenção/produção), constituindo-se, portanto, na emissão de sinais que mostram ou sugerem sentimentos ou emoções, implicam em ambigüidade ou multiplicidade de sentidos e solicitam um esforço interpretativo do receptor. Vale dizer que é inerente à videoarte, como a qualquer experiência estética, a capacidade interruptiva ou de suspensão da realidade cotidiana, graças a uma constelação de traços específicos, tais como: alta densidade semântica, grande complexidade formal e potência reveladora ou crítica.

Aznar explica que o caráter comunicacional do trabalho dos videoartistas é relativizado: “O artista na videoarte trocou os materiais tradicionais (pincéis, goivas, cinzéis, etc..) por equipamentos eletrônicos; o manejo daqueles instrumentos foi substituído pelo comando de teclas, passando o artista, neste caso, a ser também um comunicador.” (AZNAR, 1997, p. 63)

No entanto, não se trata de uma comunicação de massa, pois a videoarte tem público restrito e específico - nas galerias ou nas Bienais, por exemplo. É inegável que o pioneirismo da videoarte influenciou qualitativamente a linguagem da mídia eletrônica e possibilitou o aperfeiçoamento das manifestações poéticas multimidiáticas.

4. Os clipoemas : uma tentativa de sistematização

Para iniciar nossa tentativa de sistematização, em busca de uma possível tipologia das produções poéticas multimidiáticas, citamos a resenha do livro *Tecno-Poesia e realtà virtuali: storia, teoria, esperienze tra scrittura, visualità e nuovi media*. (*Tecno-poesia e realidades virtuais: história, teoria, experiências com escritura, visualidade e novos meios*), de Caterina Davinio, publicado em 2003; resenha esta feita pelo brasileiro Jorge Luiz Antonio. Considerado pelo autor um relevante registro da poesia internacional, com um estudo teórico e uma catalogação de obras nos meios eletrônico-digitais, o livro contém verbetes de cento e trinta artistas de diversos países, incluindo os seguintes brasileiros: Alckmar Luiz dos Santos, Álvaro

Andrade Garcia, Arnaldo Antunes, Augusto de Campos, Cesar Meneghetti, Eduardo Kac, Gilberto Prado, Jorge Luiz Antonio, Lucia Leão, Philadelpho Menezes Neto, Regina Célia Pinto, Wilton Azevedo.

Antonio explica que a grande maioria dos autores citados no livro têm suas obras na *WEB*, o que será um convite para o leitor interessado em poesia eletrônica, bem como uma oportunidade para conhecer os conceitos e denominações mais atualizados sobre o assunto.

Para o crítico brasileiro, a autora propõe uma subclassificação conceitual e exemplificada da *tecno-poesia* no mundo, segundo ele, um termo geral que abrange as poesias experimentais que utilizam as tecnologias do vídeo, da holografia, do filme, do computador, da *Internet* e da *WWW*, mas que também realizam ações performáticas num espaço físico:

(...) esse conceito abrange três grandes categorias: computer poetry, hipermídia e Internet em suportes como o CD-ROM ou a web; performance e performer; e vídeo. Cada uma dessas categorias contém subdivisões, de acordo com o componente tecnológico utilizado.(...) Mais do que isso, Caterina propõe o nome de tecno-poesia como um termo geral a essa poética, a exemplo de "new media poetry" (Eduardo Kac e outros), "e-poetry" (Glazier), poetécnica (Plaza e Tavares), cybertext poetry (Cayley, Funkhouser, e outros), dentre outros. (ANTONIO, Jorge Luiz. Estudo e mapeamento da tecno-poesia. *A Fonte - revista de arte*, Curitiba, abril, 2003. Disponível em: www.fonte.ezdir.net]

Diante da denominação geral *tecno-poesia* tem-se, portanto, esquematicamente:

- 1) *computer poetry*, *hipermídia* e *Internet* (em suportes como o CD-R ou a *WEB*);
- 2) *performance* e *performer*;
- 3) *vídeo*.

Muito embora o segundo tipo proposto – *performance* e *performer* – fuja aos propósitos deste estudo, o primeiro e o último nos interessam diretamente, ligados que estão ao que consideramos como poesia multimídia. No entanto, se há poucos anos atrás, era pertinente a distinção entre videopoesia ou cliپoesia e a poesia em suportes como o CD-Rom e a *WEB*, hoje, com as tecnologias de última geração, como o DVD, por exemplo, a mudança do suporte vídeo para o computador, ou vice-versa, torna-se irrelevante. Isso porque já é possível efetuar cópias de um sistema para outro, com relativa facilidade, sendo que, a nosso ver, a denominação poesia

multimídia pode abranger também as produções originariamente criadas para o cinema ou o vídeo.

4.1. Proposta de nova tipologia

Uma vez esclarecidos alguns conceitos relativos a todas estas práticas poéticas da atualidade, passamos à sistematização pretendida, com o fito de estabelecer uma *nova tipologia das manifestações poéticas em multimeios*.

Ressaltamos que, enquanto as distinções propostas por Davínio e avalizadas por Antonio, referidas acima, partem do **suporte**, nós adotamos outro ponto de vista: **o critério do componente tecnológico utilizado**, para o estudo da poesia multimídia. Esse viés, que privilegia os modos de criação e não os meios de veiculação das produções poéticas, permite-nos estabelecer uma nova tipologia, no que diz respeito à *poesia tecnológica ou tecno-poesia* que se produz hoje, mais especificamente, no Brasil.

Acreditamos, portanto que, *quanto aos modos de criação*, a poesia tecnológica pode ser basicamente de três tipos, que assim denominamos: ***cine-videopoesia, infopoesia e poesia multimídia***.

De início, dois tipos podem ser destacados:

Tipo 1. ***Cine-videopoesia*** – Trata-se de uma linguagem próxima à do cinema e da TV porque usa exclusivamente as câmeras. Nesse tipo de poesia tecnológica, o verbal é associado às imagens, numa interação contínua e motivada.

Tipo 2. ***Infopoesia ou computer poetry*** - São produções poéticas exclusivamente ligadas aos computadores, em que se enfatiza o uso de computação gráfica.

Entretanto, mesmo considerando apenas as primeiras obras realizadas na área, vemos que essa já seria uma divisão radical. Hoje, o que se percebe é a hibridação tecnológica, independente do suporte, o que nos leva a identificar uma terceira forma poética:

Tipo 3. ***Poesia multimídia*** - São obras que tratamos aqui, indistintamente, como *videopoemas* ou *clipoemas* e que são exibidas tanto nos monitores dos computadores como nas telas de cinema ou TV. Nesse caso, consideramos

que o termo *poesia multimídia* pode abranger as produções atuais, nas quais se verifica a mescla de câmeras e recursos de computação, para criar textos poéticos a serem vinculados nos mais diferentes meios.

Chegamos à identificação destes três tipos de poemas tecnológicos, no momento em que, para poder efetuar a escolha do *corpus* selecionado para análise e interpretação nesta tese, tivemos oportunidade de ver o maior número possível dessas produções poéticas realizadas com os mais diversos componentes tecnológicos e, hoje, exibidas nas telas e/ou monitores.

Constatamos que os clipoemas não se restringem apenas ao âmbito das câmeras, embora apresentem ainda marcas da linguagem cinematográfica, mas também refletem o universo midiático da TV e do computador que, em nossa época, redimensionam cada vez mais o *ato de olhar* um texto artístico. Decorrente da dinâmica transformação dos meios e das mensagens transmitidas, o fenômeno é impulsionado pela pluralidade de signos visuais que a cultura pós-moderna cultiva.

No suporte de materialização da mídia eletrônica, os campos podem ser trabalhados de maneira sincrônica ou assíncrona, uma vez que a idéia de cada poema, diferentemente de uma mera criação de animação de textos, com imagens e sons gratuitos, está sendo pensada de modo que se possa vir a explorar a integração motivada desses fragmentos. Assim, o que antes era impensável no seu suporte tradicional - o papel - passa a oferecer infinitas possibilidades de relações nos novos suportes: música e texto, imagem e texto, ruído e texto, animação e texto ou cor e texto. Além de serem exploradas em sua tipologia, as letras ganham movimento e podem, até mesmo, aglutinar-se, formando imagens puras, sem nenhuma referência verbal; ou seja, entre o verbal e o visual, o significante passa a informar por si mesmo, desvinculando-se do significado que lhe é convencionalmente imputado. O que se observa nessas apresentações dinâmicas são as sugestões de imagens indiciais e icônicas, que são videográficas por excelência.

4.2. Variantes estilísticas e modos de apresentação

Por ocasião da apreciação crítica das citadas produções poéticas, percebemos a necessidade de sistematizá-las também no que tange às variantes estilísticas. Assim, considerando o tratamento da linguagem empregada, é possível definir o *estilo de um clipoema*, dentro das variações observadas, a saber:

1. *Clipoemas no estilo dos videocliques;*
2. *clipoemas no estilo dos comerciais de tv;*
3. *clipoemas documentais ou narrativos;*
4. *clipoemas no estilo do cinema-arte;*
5. *clipoemas no estilo das vinhetas, aberturas de novelas e similares;*
6. *clipoemas de animação (no estilo desenho animado);*
7. *outros, mais ligados às imagens de síntese.*

Não cremos serem necessárias maiores explicações sobre tais variantes estilísticas, o que é detalhado, mais adiante, no momento da análise e interpretação das obras selecionadas para tal fim.

Outra possível distinção, com base nos *estilos estéticos* conhecidos (barroco, romântico, impressionista, expressionista, realista, futurista, cubista, dadaísta, surrealista, concretista, da arte *pop*, pós-moderno, etc.), vai aparecer também, quando considerada pertinente, nas práticas textuais do capítulo final.

Quanto aos *modos de apresentação*, observe-se que o registro verbal nas telas ou monitores pode apresentar-se de modo estático ou dinâmico.

No caso das *apresentações estáticas*, vê-se o poema todo grafado como se a tela fosse uma página impressa, muitas vezes sobre uma imagem de fundo. São obras que se afastam das propostas dos novos suportes e que não consideramos como poesia multimídia, muito embora sejam as mais freqüentemente encontradas em sites da *WEB*.

No caso das *apresentações dinâmicas*, que constituem a especificidade do poema multimídia, vemos três possibilidades ou tipos de registro:

Primeiro tipo: Sugestão de imagens - Consiste nas aglutinações sucessivas de letras e sílabas. São clipoemas que trabalham exclusivamente fragmentos

dos vocábulos e nos quais os elementos sígnicos em movimento sugerem palavras, formas e/ou imagens.

Segundo tipo: Seqüência de imagens - Consiste em expressões ou vocábulos justapostos, num tipo especial de montagem em que novas significações vão surgindo e sendo substituídas nas seqüências permutativas com os signos verbais. Há sempre um retorno, um tipo de “*refrão eletrônico*”, para reforçar os motivos básicos do poema.

Terceiro tipo: Intersemiose - Consiste na integração de imagens não-verbais aos signos verbais dinamicamente apresentados. Nesse caso, observa-se a utilização dos seguintes recursos: figuras de câmera, fotografias, desenhos, gravuras, pinturas; imagens sintéticas; animação e outros.

Diante do hibridismo que aparece nas relações entre o texto escrito e a imagem, especialmente na TV, já se configura uma espécie de gramática que diz respeito aos tipos de função da imagem em relação à fala: função condutora, substitutiva, complementar, subordinada, ilustrativa, etc..

Disso se pode concluir que o código hegemônico deste século não está na imagem, nem na palavra oral ou escrita, mas nas suas interfaces, sobreposições e intercursos, ou seja, *naquilo que sempre foi do domínio da poesia*. [Grifo nosso] De fato, é na poesia que os interstícios da palavra e da imagem visual e sonora sempre foram levados a níveis de engenhosidade surpreendentes. (SANTAELA; NÖTH, 1999, p. 69)

Segundo Júlio Plaza. “As formas de linguagem e meios em que os sentidos humanos se materializam organizam-se todas elas conforme os caracteres do ícone, índice e símbolo.” (PLAZA 2001, p. 68) Delimitam-se coerentemente, portanto, três matrizes semióticas.que permitem a caracterização do que é dominante em cada linguagem, a saber:

- 1.Linguagens analógicas que delimitam seu objeto;
- 2.linguagens analógicas que dependem do objeto;
- 3.linguagens analógicas que dependem da convenção.

Segundo o autor, o trânsito intersemiótico entre as matrizes efetua-se nas zonas de intersecção entre elas; e só é possível “graças ao caráter paramórfico,

transductor, aglutinante e estruturante dos legissignos icônicos, indiciais e simbólicos que atuam como interfaces.” (ibid, p. 68)

Segundo Claus Clüver, existem duas operações entre o verbal e o visual:

a) *Ekphrasis* - é uma “reescrita “ekphrástica” onde o texto literário oferece uma reconstrução interpretativa de um texto não-verbal.”

b) *Transdução intersemiótica* - é o processo invertido, que Roman Jakobson chama de “tradução intersemiótica ou transmutação”, ou seja, “interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas sígnicos não-verbais.”(CLÜVER, 1997, p. 42)

Clüver considera que todas as formas de *ekphrasis* podem ser consideradas transposições intersemióticas, ao passo que

o conceito de “tradução intersemiótica” soa melhor se restringido a textos (em qualquer sistema sígnico) que, em primeiro lugar, oferecem uma reapresentação relativamente ampla (mesmo que jamais completa) do texto-fonte composto num sistema sígnico diferente, numa forma apropriada, transmitindo certo sentido de estilo e técnica e incluindo equivalentes de figuras retóricas; e, em segundo lugar, acrescentem relativamente poucos elementos, sem paralelo no texto-fonte.(ibid, p. 43)

O autor entende que ler um texto como tradução de outro implica perceber uma “exploração de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações.”; (ibid., p. 43) acrescentando que as reações dos leitores podem ser tanto de fascínio diante das soluções encontradas, quanto de constatação das diferenças essenciais entre os vários sistemas sígnicos.

Ressaltamos que, tanto quando o texto impresso é pré-existente, como quando a criação poética é elaborada especificamente para os novos suportes, um clipoema é um processo intersemiótico. Assim sendo, para analisar e interpretar um clipoema, importa considerar os *passos de um procedimento intersemiótico*, que sistematizamos abaixo:

1. Apreensão das estruturas básicas do primeiro texto (quando o poema impresso pré-existe) e projeto de sua organização em um universo sígnico diferente.
2. Captação analógica (icônica) das principais metáforas ou imagens do primeiro texto, em busca das homologias (a:b :: c:d), não da identidade.
3. Preenchimento paradigmático das *vigas-mestras* do texto original ou seja, seleção dos temas ou dos seus motivos estruturantes básicos.

Reforçamos ainda que, em qualquer dos casos, torna-se imprescindível:

- a. A busca dos efeitos conotativos, sugestivos ou implícitos, para a reprodução adequada dos princípios de organização texto (adequação intra e intertextual);
- b. a atenção às equivalências e relações possíveis entre os códigos em questão;
- c. a observação das equivalências entre os estilos em questão;
- d. a pertinências das opções oferecidas pelos recursos técnicos.

É preciso lembrar que um clipoema é um trabalho resultante do binômio arte e técnica. Seu primeiro estágio é *grafo-pictórico*, ou seja, o poema escrito (grafado) dá origem a uma concepção de sua realização tecnológica, o que é registrado num *storyboard*. A partir dessa espécie de roteiro para ver a seqüência das imagens a serem produzidas (em computador e/ou com o uso de câmeras) fica estabelecido um *outline*, uma espécie de esqueleto ou arcabouço da obra. Com base no *storyboard* e no *outline*, inicia-se o processo de produção do clipoema – um trabalho de computação gráfica e de edição sonora. O clipoema passa ainda por uma pós-produção, onde se verifica a adequação do produto final à proposta estética apresentada inicialmente. Dependendo da complexidade técnica da obra, o poeta precisará de uma equipe menor ou maior para a produção de seu clipoema.

Os recursos da computação gráfica proporcionam uma dinâmica diferente daquela interação que se tem ao ver um filme ou um programa de TV. Trata-se de um tipo de movimento inédito em termos da arte cinética. Os movimentos dos elementos audiovisuais são bem mais complexos, não são retilíneos nem centrados (não mais giram em torno de motivo visual ou sonoro). Isso significa que são previstos pelo autor-programador em termos da multiplicidade de conexões, das múltiplas ramificações e conexões que *vão se apresentar* (*não mais representar* algo objetivo) a cada receptor consciente da dinâmica temporal do texto e da sua virtualidade interativa. Os graus dessa interação variam de acordo com o uso simples ou mais intensificado da mão com o *mouse* ou com os controles, até um alto grau de *interatividade mental*, ligada ao repertório do receptor. De qualquer modo, opera-se um confronto permanente entre a criação e a recepção da mensagem, pois a expectativa gerada já faz parte do repertório do espectador-leitor-fruidor, que demanda por rapidez, síntese e qualidade da informação estética em multimeios.

Outro aspecto a ressaltar é o *uso das cores* como deflagradoras de relações intersemióticas. Em todas as modalidades acima referidas, as cores são opcionais e sempre significantes. A reação do indivíduo à cor não tem fronteiras espaciais, temporais ou lingüísticas; isso porque, sendo a cor uma linguagem individual, o homem reage a ela de acordo com suas condições físicas e influências culturais, ou seja, seu repertório. São três as ações exercidas pela cor sobre o indivíduo: impressiona ao ser vista (dimensão icônica), expressa ao provocar uma reação (dimensão indicial) e tem capacidade de construir uma linguagem que comunica uma idéia (dimensão simbólica). Essas três dimensões, semioticamente falando, vão da experiência mais imediata e livre - em primeiridade -, à abstração da terceiridade - com seu caráter simbólico, definido por força de uma convenção.

Após a primeira fase da percepção qualitativa e sensória do texto na tela (um momento descompromissado, de pura fruição), o leitor-espectador passa dessa recepção intuitiva a uma reação diante das informações recebidas. Essa reação já é uma espécie de interatividade, pois o leitor-espectador percebe novos signos indiciais e passa a um outro nível de consciência, diante dos indicadores dos caminhos a serem percorridos na decodificação do texto. Na última etapa da análise - a interpretação - o receptor do texto multimídia envolve-se com o processo técnico e ativa seu repertório. Pode-se dizer que ele se torna uma espécie de interautor, aquele que interage com a multiplicidade do texto, que entende a razão do inter-relacionamento das linguagens, naquela trama multimídia que é um clipoema.

Obviamente o saber técnico, o conhecimento das gramáticas tecnológicas, principalmente no nível do *software*, potencializa uma recepção mais refinada; mas, de qualquer modo, trata-se da questão do repertório, fator do qual depende a qualidade e abrangência de qualquer processo interpretativo diante de qualquer tipo de produção estética.

4.3. Modalidades de organização dos clipoemas: efeitos

No contexto lingüístico, as imagens podem ter várias funções, indo, por exemplo, da autonomia à dependência em relação à palavra, ou da redundância à informatividade. Identificamos algumas possibilidades:

- a) A imagem redundante é inferior ao texto, pois só vai complementá-lo, como as ilustrações meramente ornamentais em livros.
- b) A imagem informativa é superior ao texto, como nas enciclopédias ou nos livros de história da arte, quando a concepção do objeto ou da obra artística depende da informação visual.
- c) A imagem integrada apresenta-se como equivalente ao texto verbal, numa relação de complementaridade ou de determinação recíproca. A complementaridade torna-se especialmente relevante nas mensagens multimidiáticas, porque nelas as possibilidades semióticas de expressão dos diferentes códigos utilizados vão permitir uma interpretação holística da mensagem total. Nesse caso as palavras e as imagens passam a integrar um sintagma mais geral, que se realiza num nível mais avançado que a simples soma das partes.

Pelo exposto, sob a perspectiva das relações estabelecidas entre os diversos códigos utilizados, vemos duas **modalidades básicas de organização intersemiótica** dos clipoemas:

- 1) O verbal ancora a mensagem. Nesse caso, o visual vai complementar as informações verbalizadas. O registro sonoro pode sugerir ou enfatizar elementos da mensagem verbo-visual. Tanto o visual quanto o sonoro tornam-se significantes na dinâmica interna do clipoema .
- 2) O verbal e o visual ancoram a mensagem. Nesse caso, diante da integração verbal/visual, o registro sonoro, agindo na camada significativa do clipoema, pode ilustrar, ou sugerir ou pontuar os significados da mensagem .

Tendo em vista que essas relações podem ser percebidas tanto no plano de conteúdo, quanto na forma de expressão escrita da palavra, três tipos de relações podem ser percebidas, segundo Kibédi-Varga:

(1) **Coexistência:** palavra e escritura aparecem numa moldura comum; a palavra está inscrita na imagem. (2) **Interferência:** a palavra escrita e a imagem estão separadas uma da outra espacialmente, mas aparecem na mesma página (por exemplo, em ilustrações de textos com comentários textuais). (3) **Co-referência:** palavra e imagem aparecem na mesma página, mas se referem ao mundo uma independente da outra. (KIBÉDI-VARGA apud SANTAELLA; NÖTH, 1999, p.56)

São essas as relações baseadas na simultaneidade, às quais os autores acrescentam ainda uma outra possibilidade de relação espacial entre o verbal e o visual: “o caso da *auto-referencialidade*, como ela é conhecida na poesia visual” (ibid, p. 56), sendo um exemplo o poema de Robert Herrick que fala sobre o altar e é impresso formando a figura de um altar.

Acreditamos que, em se tratando de clipoemas, o verbal deve ser sempre o dominante (ou, pelo menos estar no mesmo nível) em relação aos outros códigos a ele integrados, nunca ser ancorado por eles (o que caracterizaria a obra como videoarte ou videoclipe, e assim por diante) ⁴

Em alguns poemas que se se aproximam dos videoclipes (que entendemos como *falsos clipoemas*) a melodia ou os efeitos sonoros chamam mais atenção, fazendo com que os signos verbais apareçam como ilustrações do que se ouve e /ou se vê. Nesses casos, o sonoro ancora o verbal, que passa a funcionar como as letras das canções populares em relação aos cliques.

Naqueles que consideramos *autênticos clipoemas*,⁵ os efeitos sonoros são expressivos, sendo que, tanto os ruídos, como o silêncio ou a música integram-se à camada significativa dos signos verbais, enfatizando ou sugerindo novos significados. O ideal é que os registros se integrem de forma implícita e sem redundâncias, ou seja, sem que um redublique o outro, de modo que signifiquem em si e entre si.

Lembramos ainda que, num clipoema, o signo verbal pode apresentar-se na forma escrita, na forma oral ou em ambas, sendo que qualquer das alternativas acima implica em novos sentidos que se agregam aos significados originais. Em termos de adequação, deve ser considerada a qualidade da relação intersemiótica

⁴ Em virtude do exposto, nas análises efetuadas nos capítulos finais, são considerados, por exemplo, como videoarte, os clipoemas DONA MATILDE e LAGARTA ; e como videoclipes muitas das obras que compõem o vídeo NOME, de Arnaldo Antunes, como ALTA NOITE, CULTURA, NOME NÃO..., entre outros.

⁵ São assim considerados 8 obras do vídeo NOME, analisadas no capítulo V e, em sua maioria, os clipoemas apresentados nas duas edições do *Perhappiness*.

alcançada entre os diversos códigos. A observação das equivalências deve reger o preenchimento paradigmático das *vigas-mestras* do texto original, ou seja, a seleção dos temas ou dos seus motivos estruturantes básicos.

Levando em conta alguns conceitos da teoria da informação, como redundância (que se refere a tudo que é dito em demasia, um desperdício de elementos significantes para a formação de uma mensagem que passa a ter uma codificação defeituosa), originalidade (que está ligada à imprevisibilidade que tem valor informativo: quanto maior a taxa de novidade, maior será a mudança de comportamento provocada) e entropia (que é a medida de desordem informacional, o caos informativo que pode ser causado por uma mensagem totalmente original ou totalmente redundante) - identificamos certos procedimentos compositivos e seus efeitos na qualidade da mensagem, que se quer estética, de um clipepoema. Para que se tenha uma melhor compreensão do exposto, organizamos os quadros abaixo:

1. Redundância		
Num clipepoema a redundância pode apresentar-se sob 3 modalidades:		
<p>a) Intrasignica:</p> <p>Verbal <i>versus</i> Verbal .</p> <p>É o caso de repetições de idéias, de palavras ou frases, que perturbam a mensagem e interferem no efeito total final do clipepoema.</p> <p>A <u>quantidade</u> de informação vai provocar a <u>menor qualidade</u> da informação.</p>	<p>b) Intersignica:</p> <p>Verbal X Visual X Sonoro</p> <p>É um tipo de redundância que pode ocorrer quando o verbal apresenta a mesma informação já apresentada visualmente, ou vice-versa. O mesmo pode ser percebido quando o registro sonoro torna-se repetitivo e nada acrescenta à informação verbal ou visual.</p> <p>Seu efeito é a menor carga informacional e pode ser associado a uma espécie de "poluição" na mensagem.</p>	<p>c) Extra-signica ou contextual</p> <p>Pode ser ideológica, retórica, estilística, etc.. Trata-se da utilização de clichês, de figuras de linguagem estereotipadas, que acabam repetindo informações já desgastadas e se tornam-se redundantes e inexpressivas no clipepoema, interferindo na qualidade da mensagem que se quer estética; e portanto, original, única e irrepetível.</p>
2. Originalidade.		3. Entropia
<p>Quando a mensagem apresenta singularidade, tem contorno semiótico específico, portanto original.</p> <p>Seu efeito é a maior carga estética, decorrente da menor previsibilidade. Um clipepoema, sendo uma produção estética, deve afastar-se dos padrões habituais, pois os códigos por ele utilizados não precisam ser de amplo domínio.</p>		<p>Quando a mensagem confunde-se com outras similares ela não apresenta marcas de identidade (desdiferenciação).</p> <p>Seu efeito é a baixa carga informacional decorrente da ausência de distinção entre os elementos significantes.</p>

Para finalizar, não se pode esquecer que, quando o tema é poesia, quer seja ela impressa ou exibida em novos suportes multimidiáticos, é indispensável considerar os conceitos de *denotação e conotação*, bem como tais efeitos de sentido podem ser criados ou surgir das relações entre os diferentes registros. É o que esboçamos no quadro abaixo:

Efeitos denotativos e conotativos decorrentes dos diferentes registros			
Registro 1: verbal (As palavras)	Registro 2: visual (As imagens)	Registro 3: cinético (O movimento)	Registro 4: sonoro (Os sons)
1.1. Leitura e organização dos campos semânticos (significados). 1.2. Percepção dos significantes (Constituintes icônicos dos signos verbais, que podem ser visuais e/ou sonoros.)	2.1 Percepção de linhas, formas e cores. 2.2. Apreensão dos efeitos (deformações, luminosidade, sombras, perspectivas, planos, etc..)	3.1. Captação das coordenadas cinéticas (rápido/lento, contínuo/descontínuo, ascendente/ descendente, centrípeto/ centrífugo, etc.)	4.1. Audição (Música, ruídos /silêncios)

A exploração das denotações e das conotações pode verificar-se dentro de um mesmo registro ou nas relações entre dois ou mais registros, ou seja, tanto na horizontalidade da tabela acima, quanto na verticalidade das colunas, o que permite uma infinidade de significações passíveis de serem apreendidas na instância de recepção do clipoema. Por exemplo, na coluna 1 (Registro verbal): a combinação de 1.1. com qualquer elemento de 1.2. pode gerar novos significados conotados. Qualquer combinação entre os registros vai gerar conotações, por exemplo, 1.1. com 2.1. ou então 1.2. com 3.1. , ou seja, vão ser produzidas marcas ou traços simultâneos que se superpõem e alteram o sentido denotativo inicial.

Outros efeitos de sentido podem ser observados ainda quanto aos *recursos retóricos* – tais como ambigüidade, metáforas, metonímias, antíteses, hipérboles, paradoxos, etc. – sendo todas elas figuras de linguagem, que funcionam num clipoema da mesma forma que nas outras manifestações artísticas. Assim também conceitos poéticos tradicionais como analogia, paralelismo, justaposição, áreas de irradiação semântica e outros, podem ser utilizados/visualizados no espaço da tela.

Umberto Eco explica que, quando as figuras de retórica são usadas de modo *criativo*, elas não servem apenas para ornamentar um conteúdo já expresso, mas “contribuem para delinear um conteúdo diverso”. (ECO,1980, p.236) Nesse caso, o jogo retórico pode traçar conexões imprevisíveis ou escassamente previstas e desfrutadas, o que vai redimensionar o texto em suas qualidades artísticas.

Considerações finais

Partindo de uma poética da imagem, estudamos, neste capítulo, suas múltiplas possibilidades de ocorrência nos diferentes suportes, procurando estabelecer suas peculiaridades em cada um deles.

Finalmente, com base nos referenciais teóricos e práticos citados, chegamos ao estudo específico do clipoema, com o objetivo, não só de conceituá-lo como *um procedimento intersemiótico*, mas também de verificar as diversas facetas dessas produções poéticas híbridas, em decorrência das modalidades de organização e respectivos efeitos estéticos.

No próximo capítulo, retomaremos a exploração efetuada, tanto teorica, quanto praticamente, do material até agora focalizado, para propormos uma abordagem intersemiótica da poesia multimídia. Nossa proposta consiste numa síntese interpretativa das reflexões que foram anteriormente desenvolvidas com o fito de efetuar uma leitura teórico-crítica destas manifestações poéticas em novos suportes, procurando verificar de que modo os efeitos acústicos e cinéticos integram-se à dimensão fônica e visual dos signos verbais em movimento nas telas.

CAPÍTULO V

METODOLOGIA PARA A ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DO CLIPOEMA

Estamos preparando as ferramentas e a formação necessária à nova geração que terá como trabalhar com textos que combinam e fundem diferentes meios e sistemas de signos, e que poderá então lidar com a maior parte da criação artística do nosso tempo voltada a produzir exatamente essa espécie de textos.

Claus Clüver

Como demonstramos no desenvolvimento deste trabalho, as produções poéticas em multimeios vinculam-se ao viés experimental, típico da poesia visual do século XX; e, assim sendo, a linguagem dos clipoemas, fugindo ao estático, passa a ser intrinsecamente dinâmica, em virtude da incorporação dos recursos expressivos das artes que operam com as imagens seqüenciadas. Desse modo, num clipoema, os processos de apropriação e contaminação intermediáticos são responsáveis pela hibridização e expansão da noção de texto. Instaura-se uma *textualidade em processo*, que se engendra em sua totalidade e que vai articular, superpor e aglutinar diversos tipos de intertextualidades e fragmentos relacionados. Em virtude desse processo, o leitor/espectador, longe de uma atitude contemplativa e passiva, deve estabelecer relações estimuladas por elementos perceptivos os mais diversos. Diante da multiplicidade de sentidos das palavras em movimento na tela, o fruidor deve escolher seus próprios caminhos, porque sua memória, ao mesmo tempo que processa as passagens entre as diferentes imagens e sons, remontando-as e relacionando-as a questões de natureza física, está também imersa num mundo de relações probabilísticas.

Segundo Umberto Eco, ler um texto estético é trabalhar todas as modalidades de inferências:

- Fazer induições – inferir regras gerais de casos isolados;
- fazer deduições - verificar se as hipóteses se confirmam ou se determinam níveis subseqüentes;
- fazer abduções - pôr à prova novos códigos através de hipóteses interpretativas. (ECO, 1980, p. 233)

Entendemos que, no espaço sígnico da interpretação da poesia multimídia, o raciocínio abdutivo, situado pelo pragmatismo peirceano entre a indução e a dedução, permite um procedimento inferencial diferenciado, o que, para Eco "(...)

representa o desenho, a tentativa ousada, de um sistema de regras de significação, à luz das quais um signo adquirirá o próprio significado.” (ECO, 1991, p. 50)

Ao tratar das *invenções* como casos extremos de *ratio difficilis*, nos quais a expressão é inventada simultaneamente à definição do conteúdo, Eco explica que a abdução ou hipótese, amplamente discutida por Peirce, liga-se à invenção de código, ou seja,

Nestes casos, o procedimento abdutivo ajuda o intérprete a reconhecer as regras de codificação inventadas pelo emissor. Podem ser grafos, figuras topológicas, invenções pictóricas ou lingüísticas (pense-se na linguagem transmental da vanguarda russa ou no último Joyce). Às vezes, regras pré-existent ajudam a compreender o trabalho de nova codificação (nos grafos, nas experimentações lingüísticas); às vezes, a invenção permanece por muito tempo não-significante, ou significa, quando muito, sua recusa ou impossibilidade de significar. Mas, neste caso também, reafirma que a característica fundamental do signo é exatamente a sua capacidade de estimular interpretações. (ECO, 1991, p. 50-59)

O exposto leva-nos a concluir que, diante de um clipoema, por ser uma construção intersemiótica complexa, todas as modalidades de inferência devem ser amplamente exercitadas, em virtude do jogo dialético que se instaura entre as possibilidades significativas. Acompanhar esse jogo exige do leitor-fruidor respostas originais, sendo ele levado a *ensaiar* novas formas significantes, numa tentativa de recuperação das instâncias codificadoras do ato criativo. Não existe uma hierarquia ou um lugar, mas existe um conjunto de elementos que recebem e percebem a informação; e a transmitem sempre com uma interferência ou novo referencial do intérprete, segundo a sua qualidade de percepção.

Para Eco, “a definição semiótica do texto estético provê o modelo estrutural de um processo não estruturado de interação comunicativa” (ECO, 1980, p.233), ou seja, o texto estético é um ato comunicativo imprevisível. Deduzimos, portanto, que a compreensão do texto poético em multimeios baseia-se dialeticamente na aceitação e repúdio dos códigos postos em jogo, o que leva o fruidor a efetuar um movimento entre *fidelidade e liberdade* em relação às intenções do autor. Nesse *entre-lugar* do discurso poético na tela, desafiado pela ambigüidade das imagens, o leitor é, simultaneamente, regulado pela organização textual.

No contexto cibernético, de uma cultura globalizada como a nossa, é inegável que o leitor contemporâneo precisa desenvolver um pensamento dinâmico, ou seja, uma capacidade mental associativa, compatível com aquele processo mental que permite ao signo metamorfosear-se permanentemente. Desse modo, a estaticidade dos conceitos sintagmaticamente organizados, que é própria de uma cultura de livros, será substituída pela possibilidade constante de modificação, por força de um pensamento relacional, regido pela equivalência dos elementos implicados no ato cognitivo e no ato de leitura em novos suportes. É interessante observar que, ao apreender as relações paradigmáticas, com base na similaridade, como ocorre na linguagem poética, o leitor de poesia estaria, pelo menos em tese, muito mais apto a desenvolver o pensamento relacional adequado à cibercultura.

1. O clipoema como um processo de *transdução*

Vemos no clipoema uma espécie de labirinto sígnico neobarroco que obriga o leitor-espectador a considerar vários percursos simultâneos, mesmo que se apresentem como incompatíveis. Na tentativa de controlar pressuposições contraditórias, ele é levado a ver o clipoema mais vezes, a reler o texto em suas linhas e entrelinhas, para atingir o além das linhas: esta é, de resto, a atividade humana da semiose, como entendida por Eco:

(...) pode-se também pensar na matriz aberta de um jogo e na tendência a uma *clinamen* que não seja necessariamente dada, mas de alguma maneira estabelecida continuamente pela atividade humana da semiose. Pode-se pensar na enciclopédia como labirinto, globalmente indescritível sem admitir que não se possa descrever localmente, nem que, já que em todo caso existirá o labirinto, não possamos estudá-lo e construir seus percursos. (ECO, 1991, p. 290)

A cadeia significativa produz *textos* impregnados da memória intertextual “*que os alimenta*”. Para o autor, são textos que geram, ou podem gerar, inumeráveis, ou mesmo infinitas interpretações, uma vez que “Um texto não é apenas um aparato de comunicação. É um aparato que questiona os sistemas de significações preexistentes a ele, freqüentemente os renova, às vezes os destrói.”(ibid. ,p. 31)

Tudo isso faz com que um clipoema revele-se um intertexto complexo, uma vez que nele, a linguagem poética passa a sofrer transmutações, numa espécie de alquimia intertextual e intersemiótica, decorrente da saturação do verbal no visual,

no acústico e no cinético. Desarticulam-se as *fórmulas* lingüísticas e poéticas codificadas em busca de novas perspectivas formais e semânticas. É nesse sentido que a escritura poética *quer ser* a coisa significada (*qualitativamente*, diria Peirce), assumindo um estatuto formal inédito, no qual estruturas complexas reagrupam os elementos lingüísticos redimensionados, como num mosaico.

Nos clipoemas, com a inserção da dimensão cinética, muda-se ainda mais a natureza das marcas da poeticidade, porque a confrontação entre significantes e significados dos signos verbais passa a ser atualizada em termos espaço-temporais. Num clipoema, todos os elementos dos demais códigos explorados (visuais, cromáticos, gestuais, acústicos, musicais, cinéticos, cinematográficos, televisivos e assim por diante) devem integrar-se aos signos verbais, de modo harmonioso ou equivalente. O processo intersignico vai redimensionando e, ao mesmo tempo, comandando a produção dessas imagens-texto que buscam a plenitude tricotômica da semiose icônica-indicial - simbólica inscrita na tela.

Na mesma linha de raciocínio GIACOMANTONIO(1981), estabelece os seguintes níveis de leitura da imagem:

1. Nível instintivo: Sendo o mais imediato, este nível liga-se ao mecanismo da percepção e seus elementos são emotivos por excelência: cor, forma, expressões, evocações imediatas. Rapidamente o olhar corre seguindo as linhas das perspectivas em busca dos pontos focais. Nesta fase a cor e as tonalidades evocam sentimentos conforme as sensações que em nós suscitam, criando uma determinada *atmosfera*. (Ex. cores *quentes* ou *frias percebidas enquanto qualidades*).¹
2. Nível descritivo: É o que determina o tempo de leitura. Nesse nível os olhos passam a analisar os elementos que compõem a imagem: linhas, planos, campos, massas de luzes e sombras. Esquematizam-se e ordenam-se os elementos.
3. Nível simbólico: Liga-se aos mecanismos do conhecimento e ao racional. Os conteúdos comunicativos da imagem nem sempre são claramente determinados e as interpretações simbólicas devem considerar não apenas a imagem isoladamente, mas inseri-la num contexto. O valor simbólico de uma imagem pode mudar com base nos simbolismos das imagens que a precedem ou a seguem (GIACOMANTONIO, 1981, p. 40-42)

Lembramos que, por sua vez, qualquer fenômeno que ocupa um lugar no espaço reage contra os outros existentes, e é portanto, capaz de apontar para uma

^{1 1} Para a Semiótica peirceana, o termo *qualidade* refere-se a uma propriedade formal (ligada aos sentimentos e emoções) que funciona como signo. Desse modo, podemos entender que num clipoema, por exemplo, o fato de a tela ser tomada totalmente por apenas uma cor (o vermelho, por exemplo) vai desencadear uma série de associações que lembram sangue, vinho, uma fruta vermelha, etc.. Trata-se de uma qualidade capaz de funcionar como signo: o quali-signo; como ocorre, por exemplo, nos clipoemas *OLHO-POEMA* e *MEMENTO*, analisados no capítulo VI.

série de outros fenômenos que estão prontos para significar: são *sin-signos*, ou seja, signos *sin/ gulares*. Como as reações se dão em cadeia, cada signo aponta para múltiplas direções. Daí o caráter polissêmico de um clipoema.

Enfatizamos que um clipoema, tanto quanto um poema impresso, tem um potencial para ser interpretado nas palavras que o compõem. As palavras estão lá, com toda sua carga de significação. No momento da leitura, dá-se a atualização, nas três dimensões: a psicológica ou emocional (qualidade), a física ou mental (ação/reação) e a lógica ou convencional (uma lei internalizada), que depende da experiência e do hábito (ou das mudanças de hábito).

Seriam estas as *categorias do pensamento*, responsáveis pelas tricotomias sígnicas na semiótica peirceana. Deixamos aqui a ressalva que, neste momento operacional deste trabalho, embora a consideremos da maior relevância, não aprofundaremos a discussão teórica sobre a questão, já referida anteriormente. O que importa realmente é a distinção metodológica entre o signo verbal e os signos não-verbais, tendo sempre em conta que as tricotomias peirceanas são apenas ferramentas analíticas que permitem distinguir três aspectos diferentes da semiose. Além disso, os tipos de signos não são compartimentos classificatórios estanques, muito pelo contrário: as distinções vão depender do contexto de sua aplicação e do ponto de vista que o analista escolhe para observá-los. O signo verbal é o exemplo mais evidente de *legi-signo* (o tipo de signo regido por uma lei ou convenção), entretanto, seu caráter de lei pode ser obliterado em diversos níveis. Desse modo, dependendo das condições de apresentação do signo, ele pode ter seus aspectos significantes (qualitativos) alterados em graus diferentes, por força da superposição do signo icônico, como ocorre, por exemplo, na poesia. Nesse caso, a exploração dos constituintes icônicos ou mesmo dos constituintes indiciais do signos verbais vai buscar efeitos que dizem respeito à qualidade da percepção do leitor.

Partindo destas premissas, a interpretação de um clipoema vai depender da duração perceptiva, do ato contemplativo em si e da sensibilidade do leitor/espectador/fruidor diante do processo intersemiótico. Assim sendo, de acordo com Santaella,

Uma vez que a percepção se dá no tempo-espço, a imediatez é justamente aquilo que continuamente escapa, fazendo escapar a identidade material e abrindo a brecha entre o perceber e o percebido. Perceber é, assim, movimento de reunião

e separação. Reunião formal (primeiridade) e separação material (secundidade), para serem reintegradas numa mediação intelectual (terceiridade) que se dá no julgamento de percepção. (SANTAELLA, 2.000, p.117)

2. Uma leitura desautomatizada

Reconhecemos que uma análise tradicional pode encontrar significados e mostrar uma organização de sentidos encadeados, do título ao conteúdo de um clipoema; porém, indo além desse tipo de leitura, convém ressaltar que o caráter experimental dos clipoemas desvia a atenção do analista e mostra-lhe que há inúmeras leituras possíveis de serem efetuadas, quando se está disposto a romper com a leitura contemplativa e mergulhar no labirinto de signos engendrado pelas tecnologias mais recentes.

Para que a simultaneidade dessas produções poéticas em multimeios possa ser apreendida, na sua temporalidade própria, impõe-se uma leitura desautomatizada, que não se prenda à linearidade da escrita sobre o papel. Não se trata mais de uma simples leitura, e sim de um processo que transita do icônico para o verbal e vice-versa; capaz de conduzir a uma revisão dos códigos existentes, ao questionamento da relação entre sistema do conteúdo e estados do mundo e à instauração de um novo tipo de relação conversacional (dialógica) entre emissor e destinatário.

Desse modo, o clipoema apresenta-se de maneira similar a todo texto *problemático* ou experimental e vai exigir do leitor uma revisão das leituras tradicionalmente feitas ou dos consagrados roteiros para análise.

Pretendemos aqui, a partir dos pressupostos teóricos levantados anteriormente, elaborar uma proposta de leitura que possa investigar não só *o que* os clipoemas dizem ou o que eles significam, mas também *o como* fazem para dizer o que dizem. Temos consciência de que, para análise e interpretação desses textos não podem ser seguidas proposições metodológicas *a priori*. O ideal é atualizar, em cada percurso analítico-interpretativo, os aspectos e instâncias do processo que se mostrem relevantes, para que se possa dar conta dos objetivos propostos.

2. 1. Proposta de abordagem crítico-analítica de clipoemas

Acreditamos que possam servir de base para um *approach* que se quer adequado à linguagem do clipoema, as três etapas de uma leitura intersemiótica:

1º. Passo: Ver/ouvir o clipoema, ou seja, efetuar uma operação icônica-indicial: uma leitura/ visão/audição, que busca os sentidos do texto poético a partir das formas e das relações formais. Pretende-se nessa etapa, uma apreensão gestáltica, ou seja a percepção de forma e fundo, espaço em preto e espaço em branco, sonoridades e silêncio, movimento e parada, numa interação contínua. É o momento de concentrar a atenção nos componentes materiais dos signos: as massas gráficas, as massas sonoras, a sintaxe topológica e as coordenadas cinéticas, o uso dos recursos técnicos e os efeitos expressivos.

Esse primeiro momento icônico-indicial restringe-se às imagens (visuais, sonoras, cinéticas, cromáticas, etc..) e vale lembrar que, para a semiótica, uma imagem passa a *existir* (a ter atualidade existencial) quando está diante de nós, manifestando-se como uma duplicata complexa dos objetos reais (ou de sua aparência), mas deve comportar elementos reconhecíveis com base no conceito de índice (ou de reação da consciência).

Base do pragmaticismo peirceano, tais elementos reconhecíveis dizem também respeito a experiências anteriores; o que Umberto Eco assim explica:

Em outros termos pode-se admitir que os signos ditos icônicos são CULTURALMENTE CODIFICADOS sem necessariamente implicar que são ARBITRARIAMENTE CORRELATOS ao seu conteúdo e que a sua expressão seja analisável de modo DISCRETO. (ECO, 1980, p.170)

A questão é complexa e foge ao contexto deste trabalho, no entanto, importa considerar que o momento icônico parte de uma evidência *qualissínica* (qualidade) que emana do objeto também em secundidade. Nesta etapa, qualquer imagem, mesmo que pareça abstrata, decorre de um juízo perceptivo baseado sempre num iconismo primário, ou seja, nas sensações visuais, auditivas, táteis, gustativas, olfativas e sonoras.

Para Peirce, o conceito do *ser* envolve três categorias (do pensamento): a qualidade (referência a um fundamento), a relação (referência a um correlato) e a

representação (referência a um Interpretante); sendo que nenhuma das categorias pode ser prescindida das que lhe são superiores. Deduzimos pois, que a leitura icônica, por dizer respeito a uma *qualidade*, abrange não só a similaridade, mas também o contraste, ou seja, podemos reconhecer uma qualidade por meio do seu contraste ou sua semelhança com outra qualidade, o que exclui a idéia da simples impressão como base da percepção qualitativa. A percepção indicial, por sua vez, é uma conexão dinâmica que envolve uma relação efetiva com o Objeto. Tais percepções dependem de um conceito imediato ligado a um conceito mais mediato que permite as distinções: é a representação mediadora que Peirce denomina Interpretante.

A referência a um interpretante é tornada possível e justificada por aquilo que torna possível e justifica a comparação, e isto é claramente a diversidade de impressões. (...), mas como existe uma pluralidade de impressões temos um sentimento de complicação ou confusão, que nos conduz a diferenciar esta impressão daquela, e então, tendo sido diferenciadas, elas exigem ser conduzidas à unidade. Agora elas não são conduzidas à unidade até que as concebamos conjuntamente como sendo nossas, isto é, até que as refiramos a um conceito que seja seu interpretante. Assim, a referência a um interpretante surge a partir da junção de diversas impressões, e conseqüentemente não reúne um conceito à substância, como as outras duas referências fazem, mas une diretamente a pluralidade da própria substância. (PEIRCE <http://bocc.ubi.pt/pag/peirce>)

Pelo exposto, podemos afirmar que a *pluralidade da própria substância* intersemiótica de um videopoema prevê a operação integradora e, portanto, exige uma recondução à unidade, que é função do interpretante peirceano.

De um lado, precisamos considerar que a secundidade surge da relação com outras coisas que a afetam (ou uma seleção de características ligadas à memória do iconismo primário).

Por outro lado, a secundidade indica a passagem da forma pura do reconhecimento do mundo (*likeness*), para um tipo de imagens reprodutivas (*secondness*) que surgem de uma correspondência de fato (índices, para Peirce), ou ainda, para aquelas imagens que têm uma característica imputada ou convencionalizada como fundamento da relação com seus objetos (*thirdness*).

Segundo Santaella, os índices são os tipos de signos mais encontráveis.

Diferentemente dos ícones que, para funcionarem como signos, dependem de hipotéticas relações de similaridade, também diferentes das abstrações gerais que

comandam o universo dos símbolos, os índices são prioritariamente sin-signos com os quais estamos continuamente nos confrontando nas lidas da vida. Eles são afetados por existentes igualmente singulares, seus objetos, para os quais os sin-signos remetem, apontam, enfim, indicam. (SANTAELLA, 2.000, p. 121)

Além disso, são exemplos de índices todos os gestos, expressões faciais, entonações, pausas, etc.. Essa comunicação não-verbal que acompanha a fala compreende sinalizações que ligam o texto ao contexto, o discurso aos fatos.²

Como a linguagem escrita não dispõe desses recursos, os índices vão nela aparecer sob a forma de traços supra-segmentais dos elementos discursivos. Daí a importância dos recursos tipográficos, da pontuação expressiva, da exploração dos espaços em branco, ou seja, dos elementos significantes, na compreensão de um poema.

Uma vez que o clipoema está *escrito/inscrito* na tela, é importante analisar os elementos supra-segmentais dos signos verbais que, além de se apresentarem em movimento, integram-se aos demais códigos não-verbais explorados. Como exemplo, lembramos alguns clipoemas que fazem uso de câmeras e exploram a fala de personagens filmados,³ para integrarem os elementos indiciais à mensagem poética.

2º. Passo: Ler o clipoema diz respeito aos significados dos signos verbais e envolve as noções lógicas de compreensão e extensão. Para Peirce, são essas as duas propriedades semióticas dos símbolos. A compreensão diz respeito à conotação e à profundidade, enquanto a extensão diz respeito à denotação e ao poder aplicativo do símbolo: sua referencialidade. Como as categoria peirceanas são inclusivas, todo símbolo envolve propriedades icônicas e indiciais, ou seja,

Essas propriedades, de resto, acabaram por se encaixar com elegância e coerência perfeitas na sua teoria dos signos, visto que a extensão, denotação ou aplicação, isto é, o poder aplicativo, referencial do símbolo corresponde ao seu ingrediente indicial, enquanto a significação, conotação ou profundidade corresponde ao ingrediente icônico. (ibid, p.133)

² Nesse sentido, verificamos que o clipoema PIXEL ET CIRCENCIS, por exemplo, é predominantemente indicial, conseguindo extrair interessantes efeitos do gestual filmado.

³ Ver os clipoemas FOTÓGRAFO AMBULANTE, OLHARES e ZERO, que exploram sobremaneira a entonação e o ritmo das falas.

Podemos inferir, pelo exposto, que, na leitura de um clipoema, o signo verbal deve ser submetido a uma consideração de duas ordens: denotativa e conotativa, ou seja, o signo verbal deve ser previsto tanto em extensão como em profundidade; o que, de resto, é feito no procedimento de leitura de qualquer texto poético.

Na verdade, este segundo passo demanda um trabalho semântico de caráter dialógico. *Ler o clipoema* significa, portanto, deter-se nos signos verbais, porém em busca dos significados percebidos não nas linhas, mas sim na topografia textual - agora em seu caráter cinético. É necessário abolir a seqüência em favor da busca das equivalências, tendo sempre em conta que a organização dos campos semânticos associa-se a um trabalho analógico-diagramático, no qual importa menos *o que se diz* do que *o como se diz*.

3º. Passo: Interpretar o clipoema consiste em sistematizar e integrar o resultado das hipóteses levantadas, para que se tenha uma síntese intelectual da obra, aqui entendida como superfunção sígnica. Essa etapa final da leitura intersemiótica aqui proposta, na verdade, procura buscar a significação do texto através da homologação das equivalências e inferências significativas apreendidas nos níveis anteriores. Cabe, portanto, ao leitor/espectador/intérprete, reordenar estruturalmente o *clipoema* enquanto totalidade operante, para que sua *mensagem multimidiática* possa ser apreendida criativamente. Além disso, ele deve estar atento aos significantes que extrapolam o apresentado nas telas ou monitores, ou seja, a tudo o que faz do clipoema um ato comunicativo de caráter estético, como ensina Umberto Eco: "O mais das vezes, a interpretação do texto estético é uma contínua "procura do idioleto perdido", em que se acumulam abduções, confrontos, correlações arriscadas e rejeitadas, juízos de pertinência e estranheza. " (ECO, 1982, p. 231)

Vale ressaltar que ao propor as etapas para a de leitura do clipoema - *ver/ouvir, ler e interpretar* - estamos invertendo propositalmente a leitura habitual (que sempre se inicia pela seqüência verbal), porque acreditamos que, em termos da semiótica de Peirce, as imagens visuais e acústicas devem ser trabalhadas inicialmente e que, só num segundo momento, os signos verbais devem ser decodificados. O percurso de uma análise semiótica é autocontrolado e compreende passos que procuram seguir a própria lógica interna dos signos. Muito embora, na percepção, os níveis (iconicidade, indexicalidade e simbolicidade) sejam misturados,

pois todo signo é variável e modifica-se de acordo com o olhar do observador; na prática analítica de caráter *(inter)semiótico*, alguns limites precisam ser respeitados. Respeitar esses limites significa atender às exigências internas da análise, que indicará até onde se deve ir e onde parar o processo interpretativo. Nenhum conceito apriorístico apontará como uma semiose funciona, pois tudo depende do contexto e da perspectiva adotada na observação dos signos em questão.

Os três passos sugeridos acima partem do pressuposto que, dependendo do seu teor estético, uma obra de arte pode desautomatizar nossa percepção, em diferentes graus. Assim, um clipoema pode levar-nos, inicialmente, a um estado de suspensão de qualquer julgamento, a um estado de contemplação que é uma espécie de *vislumbramento*: é o tempo que o signo precisa para se mostrar, para nos sensibilizar qualitativamente. Cumpre lembrar que qualidades diretamente percebidas também podem sugerir qualidades abstratas (como refinamento, vulgaridade, leveza, força, etc...) Além disso, delas decorrem associações de idéias, que são as sugestões icônicas, oriundas da comparação de formas, de cores, de texturas, e assim por diante. De modo geral, as associações icônicas apresentam-se como hipóteses interpretativas a serem comprovadas nos níveis subseqüentes de análise.

Num segundo momento, vamos observar o modo particular de apresentação do clipoema, vamos perceber seus limites sígnicos, vamos distinguir suas partes e como elas se relacionam com o todo. É um segundo tipo de *olhar observador*, que busca ver como se delineia a singularidade do signo, como ele se corporifica, distinguindo-se do contexto ao qual pertence.

Num terceiro momento, o olhar deve abstrair o geral do particular, deve extrair o poder representativo dos signos levando em consideração sua localização numa determinada classe de fenômenos.

Insistimos que analisar intersemioticamente um videopoema torna-se um processo dinâmico: ao transitar entre as diferentes categorias de signos, o leitor/espectador/fruidor deverá ter em mente que, na etapa interpretativa, deverá amarrar as pontas dos fios interpretativos lançados em primeiridade e em secundidade, buscando descobrir novos sentidos que possam inventivamente fundir-se aos convites da ambigüidade (plurivocidade) da mensagem poética .

Por outro lado, considerando a instância de recepção e a questão do repertório, fica claro que, devido à plurivocidade - uma das características essenciais

da poesia - o significado da mensagem transmitida pelo signo poético poderá variar mediante tanto quanto forem seus receptores, ou ainda, variar para um mesmo receptor em momentos diferentes.

Como a poesia multimídia trabalha diversos códigos simultaneamente, criando um jogo dialético entre as inúmeras possibilidades significativas, tal jogo deve ser apreendido inventivamente na instância de recepção e, conseqüentemente, o leitor/espectador deverá reconfigurar sua área de atuação, em busca da gênese do ato poético como processo interpretante.⁴ Só assim, poderá efetuar *leituras adequadas* ou pertinentes e capacitar-se a intervir criativamente para ressignificar o signo verbal, agora transfigurado, na busca vocabular, sonora, visual e gestual que a poesia multimídia realiza.

Além disso, as imagens eletrônicas, muitas vezes, reprocessadas por sintetizadores, apresentam sons e imagens que não encontram nenhuma referência ou que se distanciam de formas encontradas no mundo exterior. Ter contato com essas imagens colabora para que a representação proposta no todo do clipoema se configure como um sistema ao mesmo tempo técnico, sensível e mental. A produção de significações passa a contar com uma gama maior de ligações e de topologias possíveis, enfatizando ainda mais a possibilidade da semiose ilimitada, com as devidas ressalvas no âmbito da atualização em um dado contexto, tal como a discute Umberto Eco, a partir da semiótica peirceana, no livro *Os limites da Interpretação*:

A semiose é virtualmente ilimitada mas nossos escopos cognitivos organizam, emolduram e reduzem essa série indeterminada e infinita de possibilidades. No curso de um processo semiótico só nos interessa saber o que é relevante em função de um determinado universo de discurso (...) (ECO, 2.000, p. 281)

O importante é perceber que as significações não estão nas linguagens nem nas coisas, mas no encontro entre signos e objetos, porque esses textos poéticos em novos suportes falam simultaneamente com diferentes sistemas de signos digitais e analógicos. Assim sendo, o que distingue os textos midiáticos de outros

⁴ a) O *Interpretante Imediato* refere-se à qualidade do signo em relação com seu objeto. Corresponderia ao sentido; b) O *Interpretante Dinâmico* refere-se ao efeito concreto determinado pelo signo. Corresponderia à busca do significado direto do signo. Corresponderia ao significado; c) O *Interpretante Final* diz respeito ao do efeito total do signo ou o resultado interpretativo. Corresponderia à significação. (ver: TEIXEIRA COELHO, 1980, p.71-71)

textos e processos comunicativos são seus mecanismos expressivos ou suas estratégias discursivas, que integram palavras em movimento aos gestos, imagens, sons, cores e ritmos, num processo intersemiótico de efeitos surpreendentes.

3. Práticas textuais: análise e interpretação de produções poéticas em multimeios

Nas práticas textuais que se seguem, o referencial teórico levantado e discutido até o momento, bem como os passos da leitura sistematizada acima, são acionados de acordo com cada obra analisada. Dependendo das exigências do material que estará sendo trabalhado, aspectos considerados relevantes no processo semiótico serão aprofundados. No entanto, vamos ater-nos, predominantemente, à etapa final do processo: a *interpretação*, uma vez que é nessa etapa da leitura que os passos desenvolvidos anteriormente são retomados, de forma que todos os elementos percebidos em primeiridade e em secundidade são integrados aos aspectos semânticos e temáticos dos signos verbais, numa síntese interpretativa.

Cumpra finalmente, lembrar que, semioticamente falando, a interpretação de qualquer processo sóico deve considerar os três tipos de efeitos de uma mensagem: efeitos interpretativos *emocionais*, efeitos *reativos* - ou seja, aqueles que levam a uma ação - e, ainda, efeitos *lógicos*, que têm a natureza do pensamento racional. Na etapa interpretativa de um clipoema, a análise semiótica permite a compreensão das múltiplas dimensões e manifestações das diferentes linguagens que se manifestam em esquemas perceptivos diversos, tais como palavras, imagens ou sons, cada um deles envolvendo variados efeitos, que vão do puramente emocional até elaborações metafóricas e simbólicas.

3.1. O *corpus* selecionado

Faz-se mister assinalar que a escolha do *corpus* escolhido para análise nesta tese revelou-nos o importante papel da Fundação Cultural de Curitiba na apresentação de alguns dos primeiros clipoemas realizados no Brasil, a partir do evento *Perhappiness*, em 1994. Trata-se de um material praticamente inédito, que temos a oportunidade de aqui apresentar, primeiramente com o arrolamento dos

títulos exibidos nas diversas edições do evento e ainda com a seleção de alguns deles para um comentário mais detalhado. Da mesma forma, os clipoemas selecionados nos 2 Concursos Nacionais, em 2001 e 2002, estão sendo abordados criticamente, pela primeira vez em seu conjunto, em nosso trabalho.

O estudo do *corpus* dar-se-á na seguinte ordem:

A) EXPERIÊNCIAS PIONEIRAS NO BRASIL:

- Alguns *proto-clipoemas* comentados.(1986-91).
- O Vídeo *NOME*, de Arnaldo Antunes - Análise de alguns clipoemas (1993).

B) Análises dos clipoemas do *Perhappiness*, 2001.

C) Análises dos clipoemas do *Perhappiness*, 2002 .

Como pretendemos analisar e interpretar mais detalhadamente os clipoemas das duas edições do Concurso Nacional de Clipoemas, em 2001 e 2002, o espaço do capítulo VI será destinado a tal fim. Na seqüência do presente capítulo trataremos das obras referidas acima como *experiências pioneiras*.

3.2. Experiências Pioneiras no Brasil

Antes de proceder a análise de alguns vídeos que consideramos como verdadeiros *proto-clipoemas*, lembramos que muitos deles, principalmente aqueles da autoria de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, já haviam passado por uma série de versões, inclusive por experiências holográficas, dentre as quais destacamos o poema CRISANTEMPO, de Haroldo de Campos.

3.2.1..Um poema holográfico : **CRISANTEMPO**

Na versão em vídeo este *laser-poema* é declamado pelo próprio poeta, enquanto o texto poético se desenrola na tela: são palavras em feixes de luz que se movimentam em todas as direções. Sob o efeito do tempo, uma linha curva transforma-se na flor, com caule e folhas, mas o ritmo veloz dissolve a figura; surgindo então, uma espécie de corrente, cujos elos são as letras das palavras repetidas de forma cada vez mais veloz. A corrente de luz-palavras gira em diversas direções e até pelo avesso, enquanto a voz do poeta tenta acompanhá-las, no contínuo fluir dos pensamentos, do nascer e perecer de tudo *o que é (panta rhei)*, no espaço curvo onde

nasce o crisântemo. Assim como no poema *ÁPORO*, de Drummond que mostra a imponderável orquídea que surge no asfalto, o *laser-poema* de Haroldo tematiza a imponderabilidade dos signos sob o efeito da velocidade; o crisântemo (flor) não pode atingir sua completude devido ao ritmo-rio- correnteza da modernidade, restando-lhe apenas ser um entre-ouvido-visto *crisantempo*.

3.3. Alguns *Proto-Clipoemas*

A produção dos *videopoemas*, como eram chamados na época, começou no Brasil da década de 80, como foi detalhado no histórico apresentado no capítulo III deste trabalho. Algumas destas experiências pioneiras conseguiram, apesar da precariedade dos meios, um resultado altamente estético e prepararam o caminho para os clipoemas contemporâneos, que agora podem contar com a sofisticação da computação gráfica e dos recursos da tecnologia de ponta. Comentamos, abaixo, alguns exemplos, que consideramos paradigmáticos, do que aqui denominamos *proto-clipoemas*.

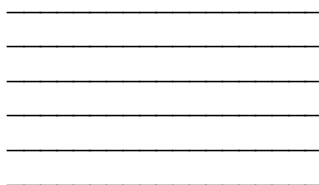
3.3.1. *I-CHING*, de Júlio Plaza (meados da década de 80)

Formando e transformando os hexagramas do *I- Ching*, em linhas brancas, sobre o fundo negro da tela, o poeta vai jogando paronomasticamente com as palavras SKY/ ART/ EARTH/ ART/ HEARTH/ EARTH e com os hexagramas chineses, fazendo com que suas devidas significações integrem-se aos significados dos vocábulos em inglês.

A primeira aparição na tela é o hexagrama composto por seis linhas inteiras; sobre ele aparece a palavra SKY e, num segundo momento a palavra ART aparece abaixo:

1ª. Seqüência na tela

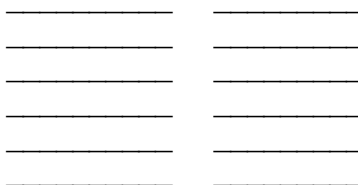
SKY



ART

No *I-Ching*, o hexagrama acima representa O CRIATIVO. É a energia primordial, forte e luminosa. É a imagem do céu. Relaciona-se à ação criativa da Divindade e também dos santos e dos sábios, que despertam e desenvolvem a natureza mais elevada dos seres humanos. Acreditamos que o poeta faz surgir a palavra ART como metáfora dessas ações criativas.

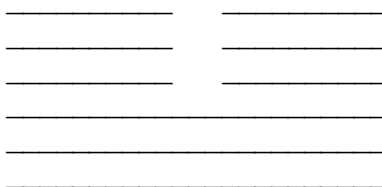
2ª. Seqüência na tela



EARTH

Essa é a representação do RECEPTIVO. As seis linhas abertas representam o poder obscuro, maleável e receptivo do YIN. Esta imagem da terra, da natureza, não combate o criativo, mas vem completá-lo. Relaciona-se à coexistência do mundo espiritual com o mundo dos sentidos. No clipoema, o conceito de ART fica, portanto, entre o céu e a terra, como um poder mediador, sugerindo a necessidade da ligação entre os dois mundos: papel dos artistas.

3ª. Seqüência na tela



ART

Esta é a representação da PAZ. Surge do encontro entre o RECEPTIVO (Terra/ Earth) acima e o O CRIATIVO (Céu/ Sky) abaixo. Segundo o *I-Ching*, a HARMONIA surge quando o céu parece estar na terra.

O poeta não utiliza nenhum desses vocábulos acima, nessa seqüência. Fica implícito seu pensamento de que a paz só é possível no terreno da arte. É isso que a tela nos mostra, como uma metáfora visual.

4ª. Seqüência na tela

Desaparecem as linhas, que são substituídas por pequenos pontos luminosos, que piscam e se movimentam, como uma nebulosa no espaço sideral. Na parte superior da tela surge a palavra HEARTH e na parte inferior a palavra

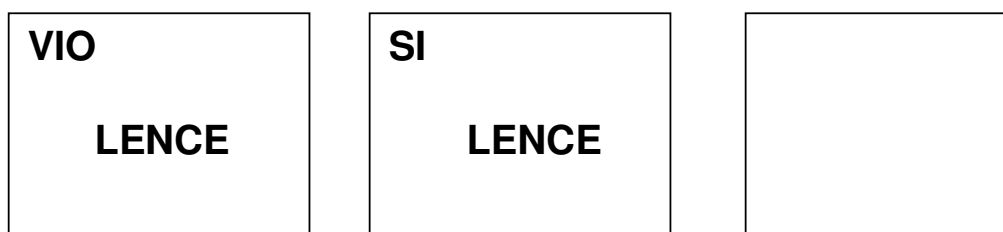
EARTH. Assim termina o belo clipoema, com um apelo explícito, em nome da Paz, ao *Coração/Hearth* dos homens, habitantes do planeta *Terra/Earth*.

As palavras em liberdade significam tanto devido à sua posição na tela (acima ou abaixo), quanto na sua integração semântica com os símbolos do *I-Ching*. Plaza consegue uma elaboração altamente poética com a síntese ideogrâmica da poesia oriental, utilizando-se do mínimo de vocábulos - palavras em liberdade, que vão agregando seus significados referenciais e conotativos aos simbolismos dos hexagramas apresentados.

3.3.2. **VIOLENCE**, de Walter Silveira e Pedro Vieira (1986)

No monitor, imagens distorcidas de dois rostos masculinos vão sendo anuladas enquanto ruídos de coisas sendo quebradas vão aumentando. Acreditamos ter identificado os rostos de John Cage e de Augusto de Campos, o que acrescentaria um novo significado, no terreno da arte de vanguarda, à questão da violência tematizada. Nesse caso, um ícone da música experimental (John Cage) e da poesia concreta (Augusto de Campos) estariam como alvos de uma recepção negativa às suas propostas estéticas *subversivas*; propostas estas que *precisariam ser silenciadas*, em nome da tradição.

O ruído desagradável acompanha a seqüência das imagens. Primeiramente, a palavra VIO/LENCE aparece dividida e, a seguir, também a segunda palavra SI/LENCE. A fragmentação dos vocábulos permite novas associações semânticas, em diversos idiomas e reforça a idéia de um movimento para frente, para a direita, no sentido da leitura dos signos verbais. O primeiro fragmento VIO sugere algo ligado ao sentido da visão; enquanto a primeira sílaba SI aponta para uma possibilidade. Ambos estão na parte superior esquerda da primeira e da segunda tela. O fragmento LENCE aparece abaixo e mais à direita, nas duas *cenâs* e, além de sugerir uma espécie de *lance*, aglutina-se aos dois fragmentos anteriores, para compor os vocábulos antagônicos: *violence e silence*.



A última cena/tela em branco indica o silêncio total e coincide com o fim dos ruídos. Tudo termina como se o poeta nos quisesse dizer, fazendo ver e ouvir, que diante da violência, que destrói a todos e a tudo (em qualquer lugar do globo ou em qualquer idioma) somente o silêncio torna-se possível. Ou ainda, no terreno da arte, que, diante da recepção negativa às experiências das vanguardas, só resta o silêncio.

3.3.3. MALLARMÉ, de Augusto de Campos (Final da década de 80)

Utilizando-se dos recursos da computação gráfica aliados à fotografia e à câmera videográfica, a obra reproduz uma transcrição poética para a linguagem do vídeo, do poema concreto *MALLARMÉ*, de Augusto de Campos. O texto transforma-se no que classificamos como um autêntico *proto-clipoema*.

De início, a câmera passeia sobre a foto de uma favela e depois fixa-se dentro de uma forma ovalada, como se fosse uma moldura. A câmera fecha em *close* sobre algumas pequenas moradias, todas paradoxalmente com antenas bem altas – uma verdadeira selva de antenas, em lugar das árvores ausentes naquele deteriorado espaço urbano.

A imagem emoldurada fica claramente dividida em duas metades: na inferior, as casas muito juntas e na superior, muitas antenas. A imagem é congelada e começa um batuque, semelhante ao dos terreiros de umbanda, mas os sons misturam-se aos ruídos urbanos e ao que poderia ser o barulho de uma máquina de escrever. Letras formam um quadrado na tela, sobreposto à imagem emoldurada.

À medida que os versos são declamados, num ritmo pausado e triste, vão surgindo as palavras, sobre as letras do fundo que iconizam antenas de TV, até que o quadrado fica preenchido com o poema. O jogo paronomástico entre “*te vê*” e TV reforça a ironia de que tudo acaba na telinha. O clima criado é de tristeza e de decepção, sendo que o uso das rimas acentua o tom irônico. Fica implícita uma crítica à hegemonia da televisão que exclui as verdadeiras obras artísticas do cenário cultural massificado. Restaria ao poeta a resignada constatação de que não há lugar para a qualidade poética (emblemática em Mallarmé) num espaço sub-urbano totalmente preenchido pelas antenas da onipresente televisão.

A H ! M A L L A R M É
 A C A R N E É T R I S T E
 E N I N G U É M T E V Ê
 T U D O E X I S T E
 P A R A A C A B A R E M T V

(Augusto de Campos)

3.3.4. **ANTENAS**, de Augusto de Campos (Final da década de 80)

O segundo poema transcrito tem o mesmo estilo videográfico do anterior e o tema é semelhante. Um quadrado aparece na tela, preenchido com as letras T e V que sugerem antenas. A voz ritmada começa a declamar os versos, enquanto as palavras vão preenchendo as linhas para formar o poema. As sonoridades expressivas compõem uma trama fônica que sugere movimento (aliterações de **s, r** e nasais), reforçando as conotações do nome do “personagem”: Bernart de Ventador. No entanto, os dígrafos, como trava-línguas, vão contrapor-se à sugestão do movimento: *sobre as velhas telhas/ entreouvidas/ entrevês entrevídeos*. Essas expressões iconizam fonicamente as dificuldades impostas à percepção humana, nada é completamente ouvido ou visto, em meio aos vídeos. Eis um fantástico jogo de palavras e sons que expressam um máximo de significados com um mínimo de significantes.

Ao fundo, ouvem-se ruídos urbanos que se confundem com batidas mecânicas. De vez em quando ouve-se a voz do pássaro: “bem-te-vi”, que é logo abafada pelas sonoridades enfadonhas. Não parece haver lugar nem mesmo para o seu canto, o que conota o clima antitético (artificial X natural, cidade X campo), com o predomínio da máquina sobre a natureza.

Quando o poema está completo, o som urbano dá lugar a uma melodia oriental e surge a imagem das antenas de TV. Um tom lírico que conota uma certa esperança, um estado de espírito *zen*, é explicitado quando a câmera se aproxima e focaliza um pássaro que pousa numa antena. Mas ele levanta vôo em seguida. Fica implícita a mensagem: não há mais galhos para seu pouso, nem ouvidos para seu canto, muito menos olhos para vê-lo!

SOBRE AS VELHAS TELHAS
BERNART DE VENTADOR
EM VEZ DE COTOVIAS
ENTREOUVIDAS APENAS
ENTREVÊS ENTRE VÍDEOS
BENTEVIS NAS ANTENAS

(Augusto de Campos)

3.3.5. **CIDADE/ CITY/ CITÉ**, de Augusto de Campos (Final da década de 80)

Outro *proto-clipoema* bastante expressivo é PANORAMA DA CIDADE, uma versão videográfica feita por Júlio Plaza, do poema CIDADE/CITY /CITÉ, de Augusto de Campos.

Ao presentificar cineticamente o caos urbano, respeitando a síntese da nova sintaxe da poesia visual concretista, o poema no vídeo inicia-se com imagens noturnas da cidade iluminada. Diante da câmera que se movimenta em todas as direções, em tomadas mais lentas ou mais rápidas, surgem prédios, ruas e avenidas, pessoas que caminham e muitos veículos, com destaque para suas luzes.

Uma voz masculina declama as palavras que aparecem escritas na parte inferior da tela, como num letreiro eletrônico: CIDADECITY....CITÉ..... ONÍVORA CIDADE ... Repentinamente os vocábulos vão se aglutinando, com os movimentos mais rápidos da câmera, enquanto vozes proferem sons ininteligíveis. Quando o ritmo diminui, as palavras podem ser ouvidas e vistas, mas apenas num breve instante. Novamente a rapidez introduz uma algaravia alucinante. Ficam sugeridas as várias etnias (várias línguas) no ritmo frenético da *urbe*, onde todos falam ao mesmo tempo e ninguém (se)entende. Está composta a metáfora visual, cinética e acústica da impossibilidade da comunicação na metrópole contemporânea (*onívora cidade*), que engole a todos e tudo - não importa seja ela São Paulo (cidade), ou Nova York (*city*) ou Paris (*cité*).

3.3.6. **PULSAR**, de Augusto de Campos (1985)

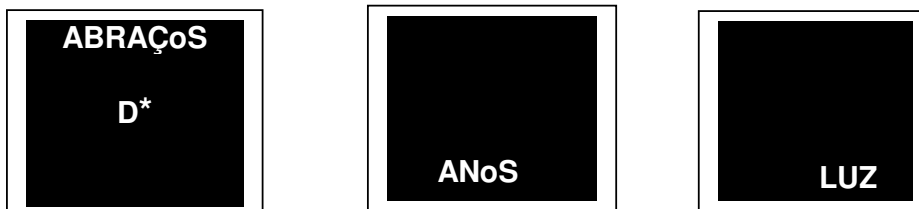
O poeta relata que, já em 1985, estava trabalhando as imagens do poema PULSAR, com um computador gráfico de alta resolução (*Intergraph*):

A partir dessa composição, a equipe do Olhar Eletrônico, assistida pelos artistas José Wagner Garcia, Mario Ramiro e por mim, editou um clipe-poema animado, sincronizado com a leitura- música de Caetano. (CAMPOS apud ARAÚJO, 1999, p.168)

No referido vídeo, o poema PULSAR aparece inventivamente na tela: sobre fundo negro, as palavras em branco vão sendo mostradas, propondo-se como signos intercambiantes entre o verbal e o icônico. A letra **E** surge sempre como uma estrela que brilha e pulsa; enquanto a letra **O** aparece como uma pequena esfera branca. O fato de o vocábulo estar localizado ao centro da tela, à esquerda, à direita, acima ou abaixo, a cada vez, torna-se significante, como nos exemplos :



A voz de Caetano vai entoando fragmentos do poema ou palavras: são imagens que vão aparecendo naquele espaço interestelar.



Como cada vocábulo aparece sozinho na tela, a cada vez, é curioso perceber que os vocábulos SOL e LUZ são os únicos em que não ocorrem as cintilações dos/das *asteriscos-estrelas*, o que cria um paradoxo entre a carga simbólica das palavras e sua representação icônica. Os jogos sonoros remetem a novos significados e se fundem, como na seqüência final, por exemplo, ECO e OCO - que aparecem isolados enquanto são ditos e depois, sobrepostos e repetidos de forma a se confundirem. Esses sons reverberam

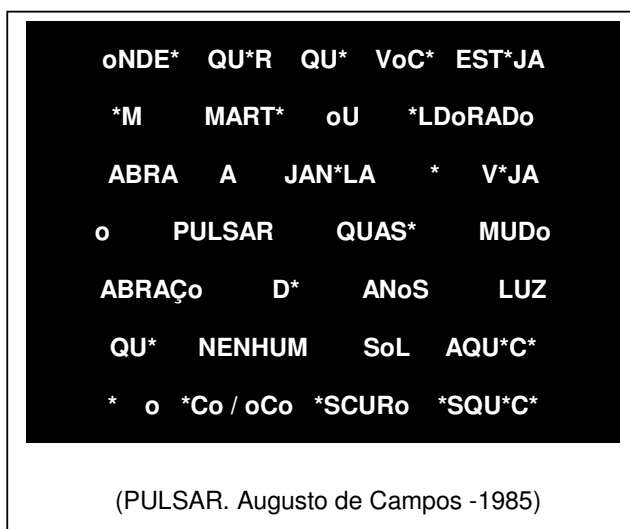
em AQUECE/ ESCURO/ ESQUECE. Voz e sonoridades minimalistas se alternam num ritmo harmonioso, até que toda a tela apareça, por fim, preenchida com o poema, em total silêncio: presentifica-se o espaço interestelar.

Ao espectador /ouvinte/leitor resta o deleite dessa vigem que fica pulsando em seus múltiplos sentidos, em todos os sentidos... Eis aqui um belo resultado poético dos procedimentos cinéticos potencializados pela computação gráfica aliados aos

(...) recursos sonoros de um estúdio também computadorizado (gravação em vários canais, decomposição fônica, montagens e superposições, ecoizações e outros efeitos) (o que) permite que quase se chegue de modo mais cabal à materialização das estruturas verbicocovisuais prenunciadas pela Poesia Concreta. (ibid., p.169)

Em entrevista à Revista CULT, Caetano refere-se aos “bons e verdadeiros poemas” como aqueles em que há

(...) alguém dizendo algo que não foi dito, de um jeito que se apresenta como necessário.(...) Você vê um poema como “Pulsar”, com aquela página preta, aquelas estrelas, (...) a própria página já como um todo, estrelada, e com aquelas luas que crescem , e a estrela que nos esquece e some. E no “eco oco” o “o”, a lua fica oca porque tem um buraco que é uma estrela, (...) (VELOSO, 2001, p. 53-4)



Na seqüência da entrevista, o artista fala de suas afinidades com os poetas concretos, destacando, entre outras coisas, seu carinho especial pelo poema *PULSAR*, que “acha lindo” e do qual já gravou três versões, sendo que algumas

vezes, tem vontade de fazer uma nova versão, por achá-lo, com o passar do tempo “*mais e mais ainda rico.*” (ibid., p.56)

Ressaltamos que os poemas concretos acima receberam diversas versões, nos mais diferentes suportes, a partir do início da década de 80, ocasião em que Augusto, Haroldo e Décio Pignatari uniram-se a artistas como Júlio Plaza, Walter Silveira e aos grupos TVDO e OLHAR ELETRÔNICO, entre outros criadores interessados nas novas tecnologias. Alguns dos videopoemas resultantes destas experiências inaugurais encontram-se no já citado programa- documentário *Poetas de Campos e Espaços*, de Cristina Fonseca, exibido na TV Cultura no início da década de 90.

O processo ganhou maior sofisticação no *Projeto Poesia Visual - Vídeo Poesia*, já referido anteriormente, coordenado por Ricardo Araújo, no LSI da USP, entre 1992 e 1994.

Em 2003, Walter SILVEIRA dirige a série televisual em vídeo-home **Art <e> tecnologia.br** (Disponível em vídeo), também apresentada na TV Cultura e que documenta a produção brasileira em multimeios por cerca de duas décadas.

Recentemente, diversos poemas já *transduzidos* anteriormente, podem ser encontrados em *sítes* da Internet.

4. O pioneirismo do vídeo *NOME*, de Arnaldo Antunes (1993)

Como assinalado no início deste trabalho, entendemos o clipoema como um fenômeno cultural e artístico que desponta nos anos 90, não tendo sido ainda suficientemente estudado e avaliado. Um de seus primeiros registros brasileiros encontra-se o vídeo *NOME*, de Arnaldo Antunes, de 1993. Dessa obra paradigmática, além das já citadas experiências com a vídeo-poesia, entre 1992 e 1994 (no LSI da USP), deriva grande parte da produção poética contemporânea em novos suportes.

Acreditamos que o pioneirismo de Arnaldo Antunes deve-se à sua trajetória artística, tanto na música popular e na poesia impressa – seu primeiro livro de poemas, *Psia*, é de 1986 - quanto no profícuo contato com os poetas concretos, com Júlio Plaza e Ricardo Araújo, mais especificamente na experiência de do LSI

/da USP. O vídeo *NOME* foi realizado simultaneamente à referida experiência, muito embora possa ser percebido um tratamento diferenciado dado aos poemas nele inseridos. O próprio poema D(C)ENTRO recebe 2 versões diferentes, uma no LSI e outra no vídeo.

Percebe-se que Antunes interessa-se pela articulação das ocorrências do verbal – a escrita, a falada e a cantada - de modo simultâneo; e, mais ainda, preocupa-se com a inter-relação da palavra com a imagem e o som, para a geração de significados múltiplos. Embora sua base estrutural continue a ser a poesia escrita, a complementaridade entre os potenciais semióticos de expressão verbal, visual e sonora faz com que as obras na tela articulem-se numa mensagem híbrida. Vale assinalar que a obra de Antunes, sem perder em qualidade da informação estética e sem incorrer na diluição de sua proposta criativa, é a primeira a romper o hermetismo ortodoxo das primeiras produções multimidiáticas que estavam surgindo na época.

O vídeo *NOME*⁵ é composto de 30 clipes, a saber:

1. NOME	16. FENIS
2. CARNAVAL	17. E SÓ
3. ACORDO	18. ENTRE
4. F(P)ENIS	19. O MACACO
5. NÃO TEM QUE	20. LUZ
6. PESSOA	21. IMAGEM
7. CULTURA,	22. ÁGUA
8. D(C)ENTRO	23. ARMAZEM
9. POUCO	24. TATO
10. NOME NÃO	25. AGORA
11. SONETO	26. MESMO
12. SOL (O)UÇO	27. ABC
13. DIREITINHO	28. SE NÃO SE
14. AR	29. WHEREVER
15. CAMPO	30. ALTA NOITE

Considerando-se os procedimentos compositivos e os recursos empregados na elaboração de cada um deles, os *clipes ou* videopoemas da obra podem ser agrupados em quatro grupos, a saber :

⁵ No ano de 2.000, efetuamos uma análise e interpretação do citado vídeo, em: *Poesia multimídia - uma leitura do vídeo NOME, de Arnaldo Antunes* - trabalho apresentado no XV Encontro Nacional da ANPOLL.

- a) *Videoclipes metalingüísticos*
- b) *Haicais multimídia*
- c) *Videoclipes de herança concretista*
- d) *Clipoemas*

Alguns deles serão comentados abaixo, no intuito de demonstrar como a poesia construída nesse novo tipo de estrutura permite ao leitor-espectador novas maneiras de fruição dentro de uma multiplicidade discursiva. São textos permutativos e em movimento que possibilitam uma leitura plural, a partir do repertório de cada pessoa, dentro de uma diversidade conceitual de imagens e sons.

Poderiam ser considerados como exemplos da *poesia multimídia propriamente dita*, 8 clipoemas do referido vídeo: os de nº. 4 ,11 ,14, 17, 20 , 22, 23 e 29. Obviamente são aqueles que radicalizam a exploração das novas ferramentas, configurando uma nova sintaxe da transformação visual e do dinamismo cromático. Eles, de certa forma, reinventam a produtividade dos recursos do vídeo, inserindo-se naquele limite crítico-criativo que questiona o próprio meio utilizado. Dentre eles, destacamos:

- O clipoema nº.4 é F(P)ENIS - Só o meio eletrônico consegue expressar a mensagem deste poema, uma vez que som e movimento tornam-se também elementos significantes, interagindo com os demais códigos utilizados. Os recursos tecnológicos envolvidos conseguem dar o passo para níveis de significação almejados, porém impossíveis de serem atingidos por Cassiano Ricardo, por exemplo, no já citado poema TRANSLAÇÃO, de 1964. Nesse poema, tentando presentificar o movimento, com o mínimo de elementos verbais, o poeta joga com a troca de duas letras (*f / p*) e um único vocábulo *esf(p)era*, na construção de um poema visual elíptico ascendente. O movimento sugerido alia-se ao título do poema para iconizar a órbita do planeta (*esfera*) e a própria imagem do tempo (*espera*). Outras imagens visuais ou sugeridas pela semantização dos elementos criam um rico jogo de significados, estabelecendo um exercício dinâmico da função poética da linguagem.

Efeito análogo, porém muito mais dinâmico e complexo, é conseguido no poema de Antunes, graças aos recursos utilizados. O jogo semântico e

sonoro (*P/Fenis*) é enriquecido pelos efeitos especiais na tela, em preto e branco, além do som da respiração. Duas sugestões verbi-voco-visuais e cinéticas, de caráter icônico e indicial, impõem-se à percepção do leitor: 1) o movimento do ato sexual, o orgasmo e a distensão; 2) as contrações do parto, o nascimento e a paz final. Nesse sentido, os dois mo(vi)mentos finais remeteriam, significativamente, ao espaço cósmico. A presentificação do movimento, almejada por Cassiano Ricardo como efeito total final, é finalmente conseguida neste clipoema.

- O clipoema nº. 11 é SONETO – Trata-se de um poema metalingüístico que, ao expressar radicalmente a inviabilidade do soneto nos dias de hoje, toma por objeto a própria forma fixa em si. Os códigos poéticos e a linguagem verbal exigem a representação dos fatos segundo fórmulas ou de acordo com determinadas leis de combinação dos elementos. No clipoema, o uso desautomatizado dos signos provoca uma sensação de *estranheza* no leitor. O objeto representado na imagem poética (no caso, a forma fixa soneto) torna-se irreconhecível, porque a mensagem foi organizada ambigualmente em relação ao código; e, mais ainda, o próprio código verbal foi *saturado* no visual, no sonoro e no cinético, entre outros. O poema aparece grafado no vídeo sobre uma superfície irregular, como papel amassado, em 3D, o que, aliado aos movimentos irregulares da câmera, torna a leitura impossível.

Cria-se, desse modo, uma percepção do poema como objeto tridimensional, o que aumenta a dificuldade e a duração da própria percepção. Nele, todas as imagens e todos os detalhes significam, assim como o não- uso intencional das cores. Até mesmo o tom grave da voz do poeta é significativo, realizando, com o seu ritmo que sugere a estrutura melódica de um soneto, um contraponto paradoxal aos *anti-versos* em movimento na tela.

- O clipoema nº. 23 -éARMAZÉM – que se revela um ensaio de possibilidades semânticas (*arma/ zen*) em que a ludicidade enfrenta desafios, para alcançar efeitos inigualáveis na expressão dos paradoxos tematizados. Nele, as formas circulares, como dominantes dos movimentos dos signos verbais e pictóricos,

impõem um fluxo de sensações e de estímulos originais. Além da rapidez das imagens, o som das letras é explorado de modo original, na tentativa de expressar um conteúdo fugidio. Enquanto a voz áspera repete os dois sons (*arma e zen*), os versos do poema vão rodando em todos os sentidos e perspectivas, até mesmo pelo avesso, exigindo do leitor-espectador olhos e ouvidos atentos para: "os *lugares* em que o *tempo passa o tempo todo*".

- O nº. 29 é WHEREVER - que intensifica sobremaneira as potencialidades tecno-estéticas do meio digital, ao presentificar o diálogo do poeta com outro idioma, como já o fizeram Pignatari, no poema LIFE ou Paulo Leminski, em PERHAPPINESS. Dessas interfaces surgem imagens poéticas que escapam à percepção facilitada e que se nutrem do gosto da aventura pelo experimento. No *clipoema* analisado, o tom paródico remete a trilhas intertextuais, que são marcantes na poesia moderna. O início - "*Once upon a time*" - e o final - "*and they lived together for ever and ever*" - servem de moldura para a história de amor entre as palavras que, antropomorfizadas, *percebem suas afinidades* e se unem na riqueza do *cerimonial* que a tecnologia possibilita.

Em todos esses clipoemas temos um lance de imagens em movimento, em que a imaginação espacial alça as palavras para muito além da musicalidade e do ritmo. Percebemos que começa a configurar-se um novo tipo de poesia tecnológica, apontando aberturas para o não-dito e o jamais-feito, embora ansiosamente desejado, desde Mallarmé. As *palavras-dados*, que foram lançadas no espaço em branco da página durante todo o percurso da visualidade na poesia do século XX, agora saltam para as telas.

Considerações finais

Acreditamos que à vídeo-arte, e mais especificamente à poesia multimídia, não compete explicar ou ilustrar coisa alguma; pelo contrário, cumpre-lhe radicalizar as experiências fragmentárias, de modo a romper com a uniformidade da linguagem

televisual anestesiante, em seu padrão comercial. Seu espectador, se não é aquele *leitor ideal*, sonhado pelos escritores, é aquele que tem, seguramente, seu repertório ampliado pelo contato com as novas mídias e a multiplicidade de alternativas do ciberespaço. Esse leitor/espectador foi criado sob o signo da dispersão e em uma cultura da imagem, inflacionada pelo acúmulo de material audiovisual.

Mesmo quando as câmeras são usadas, a distância é flagrante entre um clipoema e os documentários, as reportagens, as narrativas tradicionais: trata-se da desconstrução da ilusão realista. Todas as imagens são filtradas pelo prisma da poesia, o que lhes confere um estatuto estético privilegiado. Nelas o espectador/leitor/fruidor estabelece um novo pacto com a tela, libera-se dos condicionamentos, de modo a poder, com um olhar livre de preconceitos, alcançar aquele estado de prazer que só o texto estético proporciona.

CAPÍTULO VI

PRÁTICAS TEXTUAIS : O CONCURSO NACIONAL DE CLIPOEMAS

*O signo verbal não é o dominante no pensamento,
assim como cada tipo de signo serve para trazer
à mente objetos diferentes; o próprio pensamento
se revela intersemiótico.*

Charles Sanders Peirce

Os trabalhos selecionados para primeiro *Concurso Nacional de Clipoemas*, em 2001 - idealizado por Décio Pignatari e promovido pela Fundação Cultural de Curitiba - demonstram como as produções poéticas em novos suportes, mais especificamente os videopoemas ou clipoemas, mesclam linguagens e apontam para novos horizontes expressivos decorrentes da interface arte/máquinas. São obras que revelam inegáveis qualidades artísticas e demonstram que é possível operar criativamente com os meios eletrônicos para produzir poesia – dentro daquele desvio criador que instaura uma ordem nova e distinta, capaz de reinventar continuamente os signos verbais, estejam eles no texto impresso ou no suportes multimidiáticos.

Na segunda edição do Concurso, em 2002, percebemos um desenvolvimento bastante competente do conceito de *clipoema*. Vemos, entretanto, que a opção pela *segurança* de alguns recursos mais conhecidos à época cerceia a aventura criativa e a busca do inusitado, pois as obras selecionadas, no conjunto, tendem a uma exploração mais técnica e menos inventiva das diferentes linguagens envolvidas no processo criativo multimidiático. É nítida a opção pelo uso da câmera – de certa forma determinada pelo *slogan* do concurso: “*Uma idéia na cabeça e uma câmera na mão.*”

Consideramos que esse *slogan*, embora aplique-se à maioria dos trabalhos apresentados, restringe-se ao campo da videoarte, que não necessariamente produz clipoemas e parece deixar de lado os recursos da computação gráfica, que, aliados ou não às imagens obtidas através de uma câmera, são, a nosso ver, os mais característicos desse novo tipo de poesia. Imaginamos que os processos criativos com os meios eletrônicos devem ir bastante além das imagens de câmeras, devem ultrapassar até mesmo o tratamento digitalizado das imagens obtidas como representação do real, porque novos meios supõem novas imagens.

Embora o projeto dos Concursos Nacionais de Clipoemas não tenha tido continuidade, acreditamos que as obras apresentadas nestas duas edições apontam seguramente para um amadurecimento do conceito de clipoema. A capital paranaense parece ter perdido a oportunidade de tornar-se uma referência no terreno da poesia multimídia – uma manifestação estética própria da cibercultura-, assim como já o é na área teatral, com o Festival de Teatro de Curitiba, consolidado há mais de uma década no cenário cultural brasileiro.

Na seqüência, efetuaremos a análise e interpretação dos clipoemas apresentados nas duas edições do *Perhappiness*, que podem ser vistos/lidos na Biblioteca da Casa da Memória, da Fundação Cultural de Curitiba.

1. *Perhappiness* 2001

Os 14 poemas selecionados para o 1º. *Concurso Nacional de Clipoemas* são analisados a seguir. Para fins didáticos, esses clipoemas que exploram diversos tipos de imagens integradas aos signos verbais, podem ser assim agrupados, considerando a utilização do recurso dominante:

- a) **Imagens sintéticas:** RESPIRAÇÃO
- b) **Imagens sintéticas e animação com signos verbais, sem poema pré-existente:** SUÍTE
- c) **Animação com signos verbais e sem poema pré-existente:** ZERO
- d) **Imagens sintéticas e animação do poema:** ORIGAMI
- e) **Animação de partes do poema, gravuras, fotografias e imagens:** ERZA POUND /OLHO-POEMA
- f) **Gravuras, animação, apenas os títulos na tela (palavras sem movimento):** SONETOS
- g) **Imagens de câmera e signos verbais:** CIRCUITO FECHADO / OLHARES /PIXEL ET CIRCENSIS
- h) **Animação sem signos verbais e poema falado:** FERMENTARIA OSWALDIANA
- i) **Gravuras, fotografias, imagens de câmera e poema falado:** FOTÓGRAFO AMBULANTE

j) **Imagens de câmera e poema cantado:** A LAGARTA.

k) **Imagens de câmera e texto falado :**DONA MATILDE

De modo geral, os clipoemas agrupados em **a/ b/ c/e/ f/ g** utilizam expressões ou vocábulos justapostos, num tipo especial de montagem que forma seqüências permutativas. Como seu elemento básico é o signo verbal escrito, novas significações vão surgindo e sendo substituídas; ocorrendo, muitas vezes, o retorno em um tipo de refrão eletrônico, para reforçar os motivos básicos do clipoema.

As obras agrupadas em **h /i /j /k** valem-se mais dos recursos da videoarte, sendo o signo verbal falado (ou declamado) *ilustrado* pelos recursos visuais, com maior ou menor redundância.

Dentre as 14 obras analisadas, destacamos 4 clipoemas que, a nosso ver, poderiam ser considerados como exemplos da *poesia multimídia propriamente dita*. Obviamente são os que radicalizam a exploração das novas ferramentas, configurando uma nova sintaxe da transformação visual e do dinamismo cromático, adequadamente integrados aos recursos sonoros expressivos. São eles: SUÍTE / RESPIRAÇÃO / ZERO / ORIGAMI. Neles, as coordenadas temporais e cinéticas instauram um dialogismo transformacional, que se vale da computação gráfica, da animação e/ou das imagens de síntese, para efetivamente explorar os novos suportes que se oferecem à veiculação da palavra poética. FERMENTARIA OSWALDIANA é um caso à parte, porque, embora não apresente o trabalho com os signos verbais no monitor, consegue realizar uma perfeita integração com o poema declamado.

À guisa de curiosidade, os premiados foram os seguintes:

1º. Lugar - ZERO

2º. lugar - ORIGAMI

3º. Lugar - DONA MATILDE

Quanto aos dois primeiro lugares, acreditamos que a escolha da comissão julgadora conseguiu premiar a qualidade de duas obras que se valeram do meio digital para produzir textos poéticos sensíveis e harmoniosos, sem ceder à tentação do acúmulo de recursos ou da redundância. São clipoemas na verdadeira acepção do termo, pois a palavra é sua matéria-prima. Nesse sentido, os dois autores conseguiram fugir tanto da estética dos videoclipes quanto das mensagens

publicitárias veiculadas na TV, criando na tela dois poemas cinéticos nos quais à visualidade integra-se às sonoridades expressivas de modo poético.

No entanto, julgamos que a obra DONA MATILDE aproxima-se bem mais da videoarte, ou talvez de um curta-metragem, por sua estrutura narrativa e pelo uso exclusivo da câmera e de imagens *recortadas* do universo televisivo massificado.

1.1. Desenvolvimento das análises

Seguindo a ordem de apresentação do fascículo impresso, efetuaremos a análise e interpretação dos clipoemas:

1. PIXEL ET CIRCENSIS
2. SONETO
3. ORIGAMI
4. ERZA POUND
5. RESPIRAÇÃO
6. DONA MATILDE
7. FERMENTARIA OSWALDIANA
8. CIRCUITO FECHADO
9. OLHO-POEMA
10. SUITE
11. ZERO
12. A LAGARTA
13. OLHARES
14. FOTÓGRAFO AMBULANTE

CLIPOEMA Nº. 1

Título :	PIXEL ET CIRCENSIS
Autor (es):	Poema e Clipoema: Carlos H. Túlio
Ficha técnica	Recursos utilizados (tecnologias): Câmera, alguns poucos recursos gráficos
Som	Poema declamado, ruídos de "chuveiro" do monitor

Versão impressa:

*Gráfico e audível
Pixel, poético.
Signo em sigilo
Pixel, perdido.
Elétrico e motivo.*

*Teléfilos a cabo e
Teléfilos antena:*

*Vide os aqui!
Vide os aqui!
Vide os aqui!*

(Carlos H. Túlio)

Primeiramente, ressaltamos a atualidade e pertinência do tema, pois, além de explorar parodicamente o emblema da alienação - *Panis et circencis* -, o clipoema problematiza também a realidade virtual, composta de *píxeis*, que não têm existência no espaço, mas apenas no tempo.

Tecnicamente a imagem eletrônica se resume a um ponto luminoso que corre na tela, enquanto variam sua intensidade e seus valores cromáticos. Isso significa que, em cada fração de tempo, não existe propriamente uma imagem na tela, mas um único pixel, um ponto elementar de informação de luz. A imagem completa, o quadro videográfico, não existe mais no espaço, mas na duração de uma varredura completa da tela, portanto, no tempo. (MACHADO apud SANTAELLA, 1998, p.94)

No início do clipoema, um retângulo iluminado passeia pelo fundo escuro e revela-se a própria tela de um televisor sem imagens, apenas com chuviscos. O aparelho ligado, mas com a tela vazia, torna-se uma imagem significativa, trazendo uma crítica implícita ao bombardeio das imagens a que estamos sujeitos diariamente. Acena-se, com essa ausência, para a busca de uma outra realidade.

Um rosto masculino observa os chuviscos no monitor e começa a declamar o poema. Na tela aparece o vocábulo *poético* que é fragmentado na fala, com entonação sugestiva: ***pó/ético***. O gesto de cheirar a tela reforça a alusão à cocaína que, assim como a poesia ou a própria TV, transporta o homem para outras realidades; tema aqui problematizado pela fragmentação do vocábulo que permite uma reflexão sobre o que é ético (ou não) em nossa cultura.

A lente penetra na tela do monitor até mostrar os *píxeis*, ou seja, as unidades de informação visual digital, que contêm coordenadas cinéticas, dimensões e informações sobre cores, matizes, saturação, luminosidade, etc.. Confrontando o conceito de *pixel* com o título do clipoema, percebe-se um jogo paródico, de caráter metalingüístico, onde o *panis* (pão), ligado às necessidades vitais e reais, vai ser substituído pelo *pixel*, com toda sua carga semântica de realidade virtual, simulacro e ilusão. Somente o *circo eletrônico* pode proporcionar as sensações visuais, auditivas e cinésicas capazes de substituir o mundo real pelos efeitos *anestésicos* de um mundo virtual, que pode viciar tanto quanto a cocaína (o *pó/ ético*), vocábulo ouvido e lido na tela, aqui intensificado pelo gesto de cheirá-la.

A idéia do interdito (*sigilo*) faz surgir na tela o vocábulo *perdido*, em movimento, com um corte rápido para os olhos claros do ator, muito próximos e, portanto, distorcidos. Enquanto a voz continua a dizer o poema enfaticamente, surge no monitor, piscando, a palavra *patético*, que reforça os elementos temáticos problematizados na obra.

Ao final, tirando a mão do aparelho de TV, o ator vira-se e aponta para os espectadores, qualificando-os de forma agressiva: "*teléfilos a cabo e teléfilos antena*". Em seguida aponta para a televisão, onde, ironicamente, nada se viu durante todo esse tempo. Surge a expressão ambígua "*vide os*", que remete tanto ao próprio monitor de vídeo, quanto à ordem (*vide-os*) que não aparece escrita, mas que é pronunciada expressivamente. No monitor, surgem *frames* que sugerem programas populares da TV, em grande velocidade, e, sobre este novo fundo, passa novamente a expressão escrita "*vide os*", enquanto a voz do ator grita "*aqui*". A repetição dos *takes* sugere os atos mecânicos de um cotidiano desrealizado.

Com a presença de uma atriz, todas as seqüências anteriores são repetidas, com ligeiras modificações do uso da câmera. O trabalho do leitor-fruidor é precisamente decifrar as significações que as mensagens verbi-voco-visuais, agora repetidas, implicam, sendo que suas significações não são tão naturais como parecem. Segundo Martine Joly,

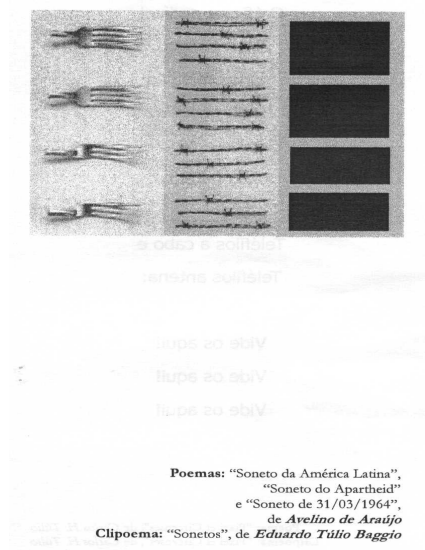
A verbalização da mensagem visual manifesta processos de escolhas perceptivas e de reconhecimento que presidem sua interpretação. Essa passagem do "percebido" ao "nomeado", essa transposição de fronteira que separa o visual do verbal é determinante nos dois sentidos.(JOLY,1996, p.72)

Nesta repetição, com a mudança apenas do sexo da personagem que se dirige ao espectador, a trilha sonora e os efeitos são os mesmos, ficando marcado o ruído do monitor chuvizando, uma presença/ausência perturbadora no aqui e no agora do "circo " cotidiano da civilização eletrônica, sugerido pela paródia do título "*Pixel et Circenses*", onde o pão é substituído pelo *pixel*, mas a alienação continua exatamente a mesma.

CLIPOEMA Nº. 2

Título :	SONETOS
Autor (es):	Poemas: Avelino Araújo Clipoema: Eduardo Túlio Baggio
Imagens	Recursos utilizados (tecnologias): Seqüência de imagens de câmera
Sons	Trilha sonora original (fundo musical): Carlos Artur Seroes Esteves

Versão impressa:



Trata-se de um trabalho de tradução intersemiótica de três poemas visuais de Avelino Araújo, já publicados, na *Revista Dimensão*, nº. 21, em 1991. O processo é o mesmo para os três sonetos recriados na tela, tantos anos depois.

Inicialmente, a tela exhibe cada fragmento que corresponde a uma estrofe do *soneto*, com trilha sonora original (de Carlos Artur Seroes Esteves). O fundo musical tem um caráter interpretativo e procura acentuar, de forma ostensiva, a crítica de ordem social e política veiculada. As *estrofes* – dois garfos com quatro dentes e dois com três dentes cada - apresentadas individualmente, são agora recolhidas, formando a imagem do primeiro soneto, com a apresentação do título, na vertical e à esquerda. Sucessivamente, são apresentados, de forma idêntica, os outros dois sonetos: um formado por uma cerca de arame farpado e outro, por retângulos negros. O título do segundo soneto aparece no centro da tela, também na vertical, e o do terceiro aparece verticalmente, no canto direito. Na seqüência final, os três *sonetos visuais* aparecem lado-a-lado, em completo e significativo silêncio.

A opção pela ausência de cores adequa-se ideologicamente aos ícones que representariam os seguintes temas:

- A fome, no primeiro soneto, com as imagens dos garfos;
- a ausência de liberdade, no segundo soneto, com as imagens dos arames farpados;
- a escuridão (metafórica), no terceiro soneto, com os retângulos negros.

Observa-se a mesma proporção entre os garfos, as cercas de arame farpado e as imagens dos retângulos em preto, salientando um forte contraponto entre os três sonetos, análogos em sua temática, mas não idênticos. Cada um deles vai criando, no ritmo da apresentação (4+ 4+ 3+ 3) novas significações, no campo dos problemas continuamente enfrentados pelo terceiro mundo. Quando os três sonetos aparecem juntos, integram-se e interpenetram-se as duras realidades tematizadas, o que é enfatizado pela presença do preto que remete à sua própria significação, já que essa cor não existe na natureza - é ausência de luz, pois absorve quase todos os raios luminosos que incidem sobre ela. O preto possui também um significado negativo, simbolizando a perda irreparável, a melancolia, a renúncia, a profundidade da angústia infinita.

O clipopema apresenta na tela, de forma simples, sem apelar para recursos técnicos complexos, a mesma mensagem de cada poema visual anteriormente publicado. Neles, as imagens cotidianas são transformadas em signos de um humanismo funcional que se opõe à alienação e prevê um leitor não meramente contemplativo, mas, pelo contrário, empenhado na denúncia que se quer universal.

As novas possibilidades sígnicas de cada material são exploradas na visualização das estruturas dos sonetos. A forma fixa soneto, por si, emblematicamente remete à ausência de liberdade, uma vez que se trata de uma composição poética rigidamente organizada, codificada e arbitrária, com suas medidas pré-definidas, etc...

Além disso, tanto a estrutura do soneto, quanto as imagens dos garfos, do arame e da escuridão, aprisionadas em formas retangulares, atingem uma espécie de linguagem universal, desprendida de qualquer regionalismo. Como os poemas fizeram anteriormente, acenando para a mudança de estruturas como resposta a uma necessidade social, agora o clipoema reinventa o processo, em quatro seqüências. Efetua-se uma exploração planejada dos signos não-verbais integrados à informação verbal dos títulos e ao próprio conceito da forma soneto, que é uma forma verbal fixa e tradicional, mas que, no contexto, é manipulada numa sistemática do contra-estilo. Nesse caso, expectativas são satisfeitas e, ao mesmo tempo, rompidas, por força do jogo entre uma estrutura de ordem verbal que não se preenche com os signos esperados, mas que continua transmitindo suas mensagens, naquele entre-lugar do discurso que estabelece o intercâmbio entre o verbal e o icônico.

Ao leitor/espectador cumpre acompanhar um desencadeamento de imagens, sons e idéias em que os diversos elementos afetam-se mutuamente. Cada fragmento é afetado pelo anterior que afetará o posterior, e assim sucessivamente, até a seqüência ou cena final, na qual o que se tem é uma contraposição das três estruturas. Dinamicamente e num mesmo espaço-tempo, que permite a apreensão total das relações entre as diversas estruturas, inauguram-se processos informacionais de ordem política, ética e, sobretudo estética.

Vale lembrar que são poemas visuais *datados*, muito embora o teor de suas mensagens continue extremamente atual, além de apresentarem, graças ao novo suporte, aberturas para novas conotações.

CLIPOEMA Nº. 3-

Título:	ORIGAMI
Autor (es):	Poema e Clipoema: Etel Frota
Imagem	Recursos utilizados (tecnologias): Imagens de síntese, animação do poema
Sons	Poema cantado / declamado

Versão impressa:

PURA
 OBRA
 DOBRA
 DURA
 DURA
 DOBRA
 SÓ FI
 GURA
 DES
 DOBRA
 BRA
 DO
 DES
 EJO
 SEM
 CURA
 (Etel Frota)

Trata-se de uma obra em que o eixo visual suporta e integra perfeitamente o verbal, como um gerador de significações, nos campos de possibilidades semânticas sucessivas, mutáveis, permutáveis e variáveis, nas seqüências obtidas pela distribuição das probabilidades sígnicas. Essas seqüências dividem o clipoema em três partes, que correspondem à passagem do poema impresso à tridimensionalidade virtual do vôo do pássaro, criado na milenar técnica oriental do origami.

1º. passo: O poema na página

Num fundo branco surge o traçado azul de uma estrutura geométrica que serve de modelo ao origami e que será dobrada e redobrada para formar o pássaro .

Superpondo-se à figura geométrica, as palavras começam a nascer, em preto, formando o poema concreto, que aparece pronto em folha branca, sobre uma espécie de capa azul sobre fundo azul bem claro. Essas tonalidades suaves harmonizam-se com o *clima zen* do poema, que passa a ser cantado em estilo oriental, enquanto o origami do pássaro vai sendo montado.

Aqui, os termos justapostos dão conta do sistema dialético de relações instaurado, o que ocorre usualmente não só na poesia concreta, mas também em todos os tipos de poemas visuais. Uma vez fragmentadas, essas *palavras-coisa* reafirmam o conceito mallarmeano da materialidade da palavra, fundamental para a poesia do século XX. Os elementos espaciais e temporais aparecem indissolúvelmente ligados e estabelecem uma nova modalidade de leitura da poesia, que se afasta da linearidade da seqüência verbal, em direção à simultaneidade das artes visuais. A percepção gestáltica estabelece uma nova duração: sincronia, ou seja, tudo ao mesmo tempo, o que é enfatizado pelas propriedades do meio audiovisual em que o poema é veiculado.

2º. Passo: As transformações

Explorando as dobraduras da folha-poema, como na técnica oriental, a animação permite visualizar a formação (nascimento) de um pássaro mítico, resultante da feliz união entre a arte de tradição oriental e a tecnologia da computação gráfica, aqui utilizada com equilíbrio e rara beleza. Nada mais adequado ao tratamento dado ao tema do que o fundo azul claro, com as folhas brancas sobrepostas, em movimentos elegantes. Outras cores? Não são necessárias; acabariam interferindo na mensagem. Apenas o preto das letras no espaço branco do papel, a formar palavras que têm *canto e plumagem*, como queria Guimarães Rosa, estando portanto inscritas nos flancos da ave. Geometricamente, cada dobra vai revelando uma palavra do poema, são fragmentos impressos, que giram em todas as direções. As vozes que cantam o poema estão integradas a uma trilha sonora que remete à harmonia e aos instrumentos orientais.

Os recursos tecnológicos permitem que os signos verbais se interpenetrem, fecundando sentidos, ao se dobrarem e ao se desdobrarem, na criação dos paradigmas básicos: *A obra pura/ A obra que dura*. Desse modo, em busca da

poesia pura, o poema metalingüisticamente debruça-se sobre o seu próprio fazer, num brado (poético) oriundo da palavra que se desdobra, numa dança de signos que configuram um questionamento dos limites da condição estática do signo verbal na página impressa.

3º. Passo : O vôo

Uma vez pronto, o pássaro virtual movimenta-se em várias direções e, neste momento, a música cantada cede lugar à instrumental, acentuando-se mais as harmonias orientais, que sugerem calma, repouso e paz.

Porque a poesia é como a ave, em *vôo e som*, a cada movimento das asas, muda-se a perspectiva ou o ângulo de visão, permitindo a leitura de novas palavras. Algumas sílabas são destacadas e caem na página seguinte, onde a repetição do prefixo DES cria a palavra DES/EJO, instaurando um novo campo semântico: o do prazer do texto, como pensava Roland Barthes, ligado às pulsões eróticas .

A nova folha, tendo recebido as sementes (palavras e sílabas) vai formando, pelas dobraduras, um novo pássaro que traz em seu corpo os dados da ficha técnica do clipoema.

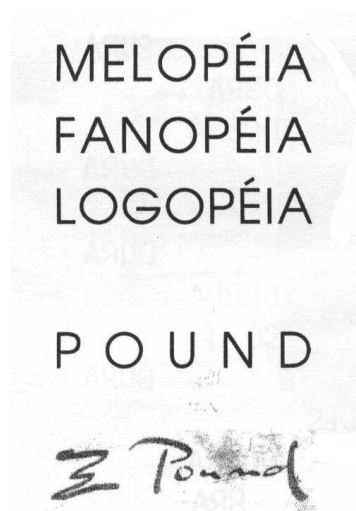
O pássaro-poema, construído por mãos invisíveis, agora todo branco, o que simbolizaria a paz, levanta vôo em direção ao leitor/espectador/fruidor, deixando a impressão da leveza, harmonia e perfeição de um momento poético inesquecível.

CLIPOEMA Nº. 4

Título :	ERZA POUND
Autor (es):	Poema e Clipoema: Evaldo Scheleder Filho
Imagens	Recursos utilizados (tecnologias): Fotografias, gravuras, recursos gráficos
Som	Ruídos, palavras declamadas

1) Versão declamada:

*são duas cotovias em contraponto
ao pôr-do-sol se torna suave,
à esquerda, a torre
vista através de um par de calças
que desmaia e se deixa cair*

2) Versão impressa:

Percebe-se ser este um trabalho que busca recriar cenas da polêmica vida e da obra do autor, servindo-se, como ilustração, dos recursos da montagem em estúdio, da colagem com fotografias, da computação gráfica e da sonoplastia. Desse modo, por meio de um entrelaçamento enigmático das poucas palavras e das imagens, o clipoema causa estranhamento à percepção visual, acústica e semântica. Nada mais adequado para uma obra que tematiza um grande poeta, de prodigiosa produção intelectual e "*malsinadas idéias políticas*", segundo Augusto de Campos (CAMPOS introd. In: POUND, 1993, p.15)

Em termos semióticos, o texto integra dois paradigmas da imagem: a imagem fotográfica, que é *indicial* – com seu modelo físico, ideal de representação e caráter biunívoco - e a imagem pós-fotográfica, que é *icônica* – com seu modelo simbólico, seu ideal de autonomia e caráter multívoco, porque virtual.¹

A opção por não utilizar as cores seria condizente com a homenagem a um artista de vida tumultuada que, através de suas *máscaras* vai expressar-se em muitas vozes e dicções, tanto na poesia, quanto na crítica ou na tradução literária, tornando-se um dos marcos da modernidade.

No início, não há palavras escritas, só figuras e imagens sobre o perfil do poeta. Sobre o retrato de Pound aparece um céu nublado, com nuvens pesadas em movimentos lentos. Raios aparecem no céu cinzento, acompanhados de sons

¹ Ver sobre os paradigmas da imagem em SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 173.

distantes de trovoadas. Criado o clima tempestuoso, o poema começa a ser falado. As gotas da chuva que cai passeiam pelo *close* do olho, do ouvido e pela cabeça do poeta, numa alusão às três áreas poéticas nas quais Pound praticou o seu estilo. Estas são exploradas, a cada vez, com as imagens e sonoridades equivalentes. Cada palavra-chave da teoria poundiana sobre a arte da poesia é lentamente pronunciada, por uma voz grave, com ênfase nas sonoridades e pausas entre as sílabas: ²MELOPÉIA, FANOPÉIA E LOGOPÉIA.

O poema, como um todo não aparece na tela, é apenas declamado, após um ruído de máquina de escrever que não permite ouvir o seu início. As palavras-chave do clipoema se mostram como uma equilibrada passagem da poesia concreta para a poesia informática. É a *poesia visual* originada nos limites de um *software*. Enquanto o poeta tradicional decidia o uso da folha de papel e os recursos de sua máquina de escrever (ou até do desenho à mão), aqui o *poeta multimídia* experimenta os recursos do *Adobe Photoshop*, por exemplo, para criar um outro espaço. Tais recursos permitem a superposição das palavras-chave sobre várias fotos de Pound, de corpo inteiro ou apenas o seu rosto, que se funde à imagem de uma caveira. Esta imagem é apenas entrevista, mas bastante sugestiva e adequada ao clima criado.

Subitamente, o movimento das nuvens é interrompido pela explosão de um enorme raio, com a forma da letra **E**. Esse *raio* é a reprodução da assinatura de Ezra Pound, que não só parece um raio, mas lembra um ideograma chinês, o que faz uma alusão à reconhecida admiração de Pound pelo oriente: T.S. Eliot disse ser Pound o "*inventor da poesia chinesa em nosso tempo*". (POUND, 1993, p. 20)

Logo após o raio, ouve-se uma forte trovada e vários estrondos, enquanto, como se fosse um estrondo, uma voz bem grave grita o sobrenome **POUND...**

Muda o cenário e, em um céu azul, aparece a assinatura do poeta, em letras prateadas, sobre fundo amarelo, ao mesmo tempo que uma voz grave pronuncia, de forma bem clara e enfática, o nome **ERZA POUND**.

A última seqüência apresenta fotos de Pound, cenas marcantes de sua vida: atrás da máquina de escrever, na cela, no sanatório, ligado a Hitler. Com o som da

² 1. MELOPÉIA (= poesia com ênfase nas sonoridades, nas propriedades musicais);

2. FANOPÉIA (= poesia de imagens visuais, a poesia que tem o ideal da síntese ideogrâmica); e

3. LOGOPÉIA (= a dança do intelecto entre as palavras).

máquina de escrever vão aparecendo os créditos. O clipoema finaliza com um texto de Cummings, sobreposto à foto do artista: "*Ele foi para a poesia deste século o que Einstein foi para a física.*"

Observa-se que as relações entre os diversos códigos utilizados são efetuadas de forma equilibrada, evitando-se a redundância das informações entre os registros, com o devido cuidado de fugir da entropia informacional. No entanto, a obra apresenta um certo grau de hermetismo, em virtude do próprio tema estar restrito a um leitor que possua repertório específico sobre o poeta, sua vida e obra.

CLIPOEMA Nº. 5.

Título :	RESPIRAÇÃO
Autor (es) :	Poema e Clipoema: Fabio Massao Yabushita
Imagem	Recursos utilizados (tecnologias): Imagens de síntese/Fractais
Som	Poema declamado, sons da respiração

Versão impressa:

inspira
expira...

inspira
expira...

inspira
expira...

inspira
expira...

inspira
e pira.

pirado
respira só

espiral.

(Fábio M. Yabushita)

Percebe-se que a concepção do clipoema foi una, ou seja, que a obra surgiu da intersemiose, efetuando um relacionamento dinâmico e motivado entre os componentes expressivos dos três códigos utilizados: o verbal, o visual e o sonoro. No texto impresso, tem-se um poema com treze versos, composto de seis dísticos e o último verso isolado. Na linha das experiências pós-concretistas, as palavras que compõem cada verso são formadas por um único radical (*pira*) num jogo realizado por prefixação e repetição da antítese: inspira/expira. No 5º. dístico, a letra **x** é retirada, criando-se uma nova expressão e *pira*, seguida de um ponto final, enquanto todos os dísticos anteriores terminavam com reticências, na sugestão da continuidade do movimento. Após a ruptura morfológica que instaura um novo campo semântico - da *piração*, o ser não nomeado, sujeito oculto por elipse, recebe dois qualificativos *pirado* e *só*. O último verso isolado, explora o mesmo radical para formar a palavra espiral, seguida de novo ponto final. A pontuação, nesse tipo de poema, torna-se funcional e significativa.

No clipoema, o vocábulo *inspira* aparece em sincronia com o som da respiração, na tela com fundo preto, enquanto surge um fractal colorido em direção ao centro. Volta o fundo preto e a palavra *expira*, juntamente com o som respectivo; sendo que a imagem do fractal faz o movimento inverso, para as laterais. Seguem-se 3 séries com o mesmo padrão, apresentando fractais diferentes nas formas e nas cores. Um progressivo aumento do som e do ritmo da respiração acompanha a geração e degeneração dos fractais.

A seguir, com a expressão e *pira*, todos os fractais passam a piscar com rapidez, enquanto todos os vocábulos anteriores vão aparecendo na tela, até preenchê-la. Várias vozes sobrepostas e ecos dizem as palavras repetidamente, até o vocábulo *pirado*, quando a tela volta a ser apenas um fundo negro. Com a expressão *respira só*, surge um fractal espiralado, que, diante da palavra *espiral*, passa a girar ao som de batimentos cardíacos.

A geração e a animação dos fractais revela-se bem adequada ao título *RESPIRAÇÃO*, em perfeita sincronia com a criação e a edição sonora. A exploração das cores é interessante, sugerindo, no início, normalidade e tranquilidade através do verde claro, do azul claro e do lilás suave, em contraste com o grafismo negro dos diferentes fractais. A passagem entre cada um dos movimentos dá-se com a tela negra. De súbito, em fundo negro, surgem cores fortes das letras que alteram

completamente a seqüência cromática anterior, imprimindo um novo e agônico ritmo ao surgimento das letras coloridas que vão formando as palavras ditas anteriormente. Ao final, a voz diz enfaticamente: *pirado*. As palavras faladas conduzem os significados ou leituras possíveis das palavras escritas.

Do jogo anagramático e paronomásico entre os signos verbais ouvidos e visualizados emerge a palavra *espiral*, que é repetida em eco, enquanto na tela vão se sucedendo espirais de várias cores, até que a última espiral acaba sugando tudo, num movimento centrípeto.

A figura da espiral é muito bem aproveitada, tanto em termos morfológicos, dando continuidade ao processo de prefixação explorado antiteticamente, quanto em termos simbólicos. Muito usada por todos os povos, desde a antigüidade, a espiral indica que vida provém de um único ponto, desenvolvendo-se em torno dele; simboliza também o tempo entre o nascer e o pôr-do-sol.

O clipoema tematiza harmoniosamente, sem apelar para explicitações desnecessárias, às relações entre o ato de respirar, como sinal de vida normal e o ato implícito de aspirar ou *cheirar* substâncias alucinógenas - o que leva a *piração*, à alteração da consciência, a modificações do ritmo respiratório e cardíaco. A metáfora visual da alteração, com os fractais piscando rapidamente, seguida da espiral em movimento, completa a idéia de ser sugado, da entrada num túnel sem saída, do vórtice que traz a vertigem.

Vale lembrar que muitos poemas visuais já haviam explorado a imagem da espiral, tão repleta de sentidos simbólicos, mas interessa ressaltar que só agora, com o vôo das palavras das páginas para as tela, onde alcançam o movimento, pode-se ter plenamente evocada a idéia desse movimento vertiginoso.

Como curiosidade, citamos um trecho de um trabalho publicado em 1998, nos Anais do XIV Encontro Nacional da ANPOLL, em que nos referimos às possibilidades poéticas dos fractais:

Há alguns anos, uma exposição de quadros mostrou uma nova forma de arte visual: eram equações matemáticas transformadas, via computador, em formas e cores que se repetem ao infinito. A obra de dois engenheiros tinha por base a Teoria dos Fractais, dos anos 70, e o resultado era belíssimo. Hoje, com o fácil acesso aos fractais nas telas dos computadores, o usuário encontra-se diante de alternativas mutuamente exclusivas. Ou a escolha é meramente ornamental e, portanto aleatória, ou, por outro lado, é uma escolha estética. Enquanto no primeiro caso as possibilidades de reprodutibilidade e de substituição são infinitas; no caso da

exploração estética dos fractais, a seleção não-aleatória leva ao travamento dialético da informação. Desse modo, assim como na poesia, qualquer elemento selecionado passa a fazer parte da totalidade significativa da comunicação poética engendrada. O fractal escolhido, portanto, passa a elemento signifiante, a ser percebido gestalticamente e não pode ser substituído no macrossigno em que se insere. (GUIMARÃES, 1998. <http://www.anpoll.br/anais>)

Composto de fractais e de uma espiral, aliados à concisão da poesia concreta e à sonoridade adequada, o clipoema aqui analisado consegue fazer com que todos os elementos citados tornem-se significantes, ou seja, capazes de se transformarem em signos, que são poeticamente deflagradores de novos significados.

CLIPOEMA Nº. 6

Título:	DONA MATILDE
Autor (es):	Poema e Clipoema: Vitoriamario
Ficha técnica	Recursos utilizados (tecnologias): Câmera digital e animação Flash
Som	Leitura do texto

Versão impressa:

Dona Matilde

**"A hipérbole do cabeleireiro de crocodilo e da bengala...".
nem o postilhão de linguagem nem o hexamêtro nem a gramática
nem a estética nem o Buda nem o sexto mandamento deveriam
impedí-lo.
o poeta cacareja, xinga, suspira, gagueja canta à tirelesa e ao seu
bel-prazer
seus poemas são como a natureza: ninharia.
são tão preciosos para ele como uma retórica sublime.
porque na natureza cada partícula
é tão bela e importante quanto uma estrela
e os homens é que se julgam no direito de determinar
o que é belo e o que é feio "**

(Vitoriamario)

A obra vale-se do uso quase exclusivo da câmera para explorar parodicamente os clichês e os lugares-comuns da linguagem da televisão, efetuando uma crítica de seus efeitos sobre as pessoas simples. Há um texto verbal, que aparece rapidamente na tela e deve ser lido pela personagem, que não tem repertório para entendê-lo e portanto faz inúmeras tentativas, tropeçando nas

palavras. O texto é uma espécie de manifesto sobre a poesia, no estilo dadaísta (?) o que permite perceber a concepção metalingüística (metapoética) do clipoema. A leitura desse texto é o fio condutor da narrativa, constituindo-se num fato inusitado naquele ambiente doméstico reduzido, em todos os sentidos.

Percebe-se claramente que é um texto narrativo, principalmente no registro visual. Imagens de uma infância nostálgica no campo efetuam o contraponto entre o real - tecnológico e restrito - e o imaginário, que aparece ligado a uma vida em contato com a natureza. Há uma organização linear das cenas, uma seqüência dos episódios centrais, com algumas inclusões de imagens de programas de TV, bem populares, cujo efeito sobre a personagem é hipnótico. Ao final, Dona Matilde, uma senhora idosa, que acreditava ser real tudo o que via na telinha, vai ver-se e ouvir-se na TV; e a câmera registra o impacto desse evento sobre ela, com a troca de papéis na subversão da idéia de espetáculo.

Os programas *citados visualmente* constituem protótipos da representação visual e da imagem da mídia: imagem onipresente e invasora, imediatamente associada à TV de forte apelo popular e conformadora do repertório de Dona Matilde. A heterogeneidade das imagens (os múltiplos materiais que as compõem) articulam suas significações específicas entre si, para a produção da mensagem global veiculada.

Como assinalamos anteriormente, consideramos equivocada a classificação dessa obra como clipoema. Por seu teor crítico-social e por seu caráter narrativo, seria mais apropriado inscrevê-la num concurso de curtas-metragem ou algo similar.

CLIPOEMA Nº. 7

Título :	FERMENTARIA OSWALDIANA
Autor (es) :	Poema: Flavio Jacobsen Clipoema : Juliana Braga
Imagem	Recursos utilizados (tecnologias): Animação de imagens
Som	Poema declamado

Versão impressa:

*acenar com poesia
 optar por um lado da rachadura
 emprestar de outrem maestria
 ornamentar com a própria moldura*

*ignorar o que se tem por tom
 tonalizar com senso de pintura
 sinalizar com ruptura*

*imprecisar o que precisaria
 especializar o que de nada adiantaria
 escolher o que já não se queria
 sacralizar todo e qualquer santo dia*

*encontrar a chave do som
 dar sentido ao que se sentiria
 roubar silêncio de fotografia*

(Flávio Jacobsen)

No início, o título do clipoema e o nome do autor, seguidos da epígrafe, aparecem numa tela preta, em letras brancas:

Só me interessa o que não é meu.

Lei do homem. Lei do antropófago.

Oswald de Andrade

No texto impresso, tem-se um poema (que não aparece na tela) de 14 versos, (um quase-soneto), composto de uma quadra, um terceto, uma quadra e mais um terceto, é lido por uma voz masculina e gutural, com um fundo de gaita e piano.

A dialética tradição/ruptura é percebida na organização gramaticalmente estruturada, com versos rimados e cadenciados, mas sem o uso dos sinais de pontuação ou de letras maiúsculas. Trata-se de um poema que tem a metalinguagem como tema e como exemplo, ao *acenar com poesia*, que o texto associa à pintura, à música e à fotografia. É por esse viés que o poema identifica-se

à antropofagia de Oswald de Andrade, na alusão ao empréstimo e ao metafórico ato de *roubar silêncio de fotografia*.

A tela, no início toda preta, subdivide-se horizontalmente em metade preta, metade amarela, apresentando, no centro, uma pequena lata de fermento em pó Royal. A câmera aproxima-se, enquanto o poema está sendo declamado e a tela é preenchida pela imagem da lata do conhecido fermento, que tem em seu rótulo a imagem de outra lata igual, contendo um rótulo idêntico, e assim por diante, o que dá idéia das possibilidades infinitas de um único rótulo (ou figura, ou imagem). A opção é pela ruptura das expectativas: o fruidor estaria esperando um texto verbal trabalhado visualmente na tela, enquanto o clipoema traz uma única imagem que se repete *ad infinitum*. Nenhuma palavra do poema declamado aparece na tela, apenas os signos verbais do rótulo. Questiona-se a idéia da originalidade, com um recurso estilístico típico da *Pop Art*: a representação de objetos industrializados que enchem uma página ou uma tela inteira, para darem a impressão de grande escala. A sucessão de rótulos em latas dentro de outras latas, remete imediatamente às latas de Sopa Campbell's, de Andy Warhol.

Com a utilização da animação em Flash 5.0, a câmera aproxima-se da lata e nela parece penetrar, pois nela há outra lata igual, e assim por diante. O efeito instigante de multiplicação torna-se vertiginoso, numa dinâmica metáfora visual que relaciona a poesia oswaldiana ao fermento. As cores fortes e básicas da embalagem original reforçam a mensagem do clipoema. A cor exerce uma ação tríplice sobre o indivíduo: impressiona ao ser vista, expressa ao provocar uma reação e constrói, pois tem um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade de construir uma linguagem que comunica uma idéia.

O principal jogo cromático estabelece-se entre o vermelho e o amarelo. O vermelho era considerado pelos árabes o fogo central que anima o gênero humano e a terra. Liga-se ao âmago, à barbárie, à regeneração do ser e à libido. A presença do amarelo forte remete ao seu significado: é a cor do ouro, dos reis, como o sol, que expande seus limites transbordando e invadindo espaços circundantes. Esses simbolismos cromáticos estariam em perfeito acordo com a idéia da força e do poder de expansão da poética oswaldiana.

Ao final, o último verso é repetido *roubar silêncio de fotografia*, com um efeito de eco na palavra *silêncio*. Nesse momento dá-se a fusão para um fundo branco e

entram os créditos. Nesse momento, a simbologia do branco, ligada à paz, tranquilidade e ao frio da neve, fica enfatizada pelo efeito antitético de sua relação com as imagens anteriores, nas quais predominavam as cores quentes e fortes.

Na composição do clipoema, a opção pelo estilo da Pop Art revela-se muito pertinente, uma vez que o conhecido *ready-made* - o objeto deixado a falar por si mesmo e portanto recriado, marca registrada da Arte Pop, já havia sido explorado na linguagem poética oswaldiana. Lembramos também que a maior parte da Arte Pop é emblemática na sua conjugação de palavra e imagem, forçando uma mudança de atitude em relação à arte, aos materiais artísticos e aos "temas dignos de tratamento artístico." Sua atenção aos objetos comuns, do dia-a-dia, aos temas da cultura popular e a apropriação paródica das convenções da arte comercial, bem como de suas técnicas, tudo isso já aparece nas propostas estéticas de Oswald: no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e no *Manifesto Antropófago* (1928).

Observe-se que o clipoema, ao incorporar gestos pictóricos que se movem na direção da iconografia comercial, recupera a técnica de isolar um objeto ou um fragmento do objeto e apresentá-lo, na tela, em *close-ups* da escala mais vasta possível. O objetivo é dar à conhecida lata de fermento um contorno estético, tornando-o veículo de um poder lírico e plástico inteiramente novo. A lata e seu rótulo não são usados referencialmente, como na linguagem da propaganda, mas deixados em suspensão poética, porque sua imagem aparece inserida num contexto ambíguo. Antropofagicamente deglutidos e assimilados os objetos devem se vistos "*com olhos livres*", como queria Oswald no Manifesto da Poesia Pau -Brasil : " A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos." (ANDRADE apud TELES ,1986, p.326)

Apesar da repetição do movimento da entrada no rótulo, numa ação infinita, não há redundância na relação entre os registros verbal, visual e sonoro, o que assegura a qualidade da informação estética veiculada. Um certo grau de entropia decorre, não da organização do clipoema, mas sim do seu caráter metalingüístico e da necessidade do conhecimento prévio sobre a proposta estética de Oswald de Andrade, uma vez que as associações se estabelecem entre o título e a imagem apoiam-se na metáfora da ação de fermentar, sugerindo que o poeta serviu como fermento para a poesia modernista brasileira. O que fica explicitado no final da obra, com a frase em letras brancas sobre fundo preto:

Para o artista que se quer brasileiro e universal, Oswald é fermento.

CLIPOEMA Nº. 8.

Título :	CIRCUITO FECHADO
Autor (es) :	Poema : Marcelo Sandmann Clipoema : Kasmin Biscaro Alves Canaveli
Imagens	Recursos utilizados (tecnologias): Câmera, computação gráfica
Sons	Ruídos

Versão impressa:

Sorria !

Você está sendo

Clonado

(Marcelo Sandmann)

O clipoema tem por base o haikai pós-moderno, intitulado *NUMA DRUGSTORE PÓS-MODERNA*, de Marcelo Sandmann. O mini-texto poético recria ironicamente o cartaz, geralmente afixado nos estabelecimentos comerciais: "*Sorria! Você está sendo filmado.*" Trata-se de um poema sintético, de caráter paródico que se liga a um tipo já cultivado desde o modernismo, na esteira de Oswald de Andrade, por diversos poetas relevantes na literatura brasileira. No clipoema, os vocábulos vão aparecendo um a um, lentamente, dentro de um elevador. Em *close*, o olho da câmera acompanha detalhadamente o acionamento do botão de chamada e a luz vermelha que se acende e serve de fundo para a palavra *sorria*. A câmera continua acompanhando a porta que se abre e a entrada de alguém (a própria câmera). Fecha-se a porta e várias imagens (detalhes) do interior claustrofóbico vão sendo mostradas, enquanto a porta se abre e fecha outras vezes. O ritmo vai num *crescendo*, sublinhado pelos ruídos mecânicos da porta abrindo e fechando, o que cria uma tensão gradativa no ambiente fechado. Focaliza-se rapidamente o espelho, no fundo. As palavras *você* e *está* aparecem com um *flash* fotográfico. A câmera gira e as palavras continuam surgindo devagar, num ritmo definido e que prepara a

momento da ruptura semântica, quando a câmera hesita e focaliza a porta externa do elevador. Após o baque assustador, em vez do mecânico e esperado *filmado*, aparece o termo *clonado*. Trata-se de um estranhamento que leva ao clímax o clipoema. Toda a tensão criada é visualmente enfatizada neste momento, agora com os ruídos da porta em destaque e o movimento de susto da câmera, que parece pular para trás. A palavra final aparece refletida no espelho da parede do elevador, num recurso gráfico de abismo. O silêncio é assustador bem como o fundo preto, onde os caracteres em branco apresentam os créditos.

O tom paródico do poema integra-se adequadamente ao ambiente e às imagens escolhidas. O clima tenso e agônico, do ambiente fechado e sem saída, com os ruídos mecânicos e irritantes, acentua a crítica à clonagem e a questões como o controle, a manipulação dos seres, no ambiente pós-moderno. Tecnicamente, o clipoema é de feitura simples, com o uso da filmadora e de alguns efeitos de computação gráfica. Tudo é contido, repetitivo e mecânico, como no mundo pós-moderno e no poema de partida, que o satiriza. A representação da cena claustrofóbica sugere adequadamente o policiamento de todos os nossos atos e as possibilidades ameaçadoras da clonagem científica em seres humanos.

Nada é redundante, apesar do tom propositalmente repetitivo. Cada um dos registros: o visual, o sonoro e o verbal, passa suas informações de forma contida, enquanto os significantes de cada campo sótico vão se integrando de modo a formar um *continuum* significativo, em direção ao clímax. Durante todo o clipoema, as cores são suaves, com predominância do cinza, do azul claro e do branco. Apenas em alguns momentos a tela colore-se de tons mais fortes, para servir de fundo às palavras. Há um contraste significativo nesse predomínio do tom cinza (o cinza como mistura de cores), sobre qual há palavras em cores.

A surpresa final, causada pelo estranhamento semântico, é enfatizada pelo retorno do branco e do preto que se aliam a uma multiplicação em abismo do termo *clonado*.

A exigüidade dos signos explorados demonstraria que, pelo enriquecimento da percepção do mundo e das coisas do mundo é possível extrair dos mínimos gestos cotidianos, imagens plenas de sentidos. O recurso paródico sugeriria que as emoções frente às coisas do dia-a-dia poderiam ser manipuladas, de modo a adquirir uma profundidade poucas vezes percebida.

CLIPOEMA Nº. 9

Título :	OLHO-POEMA
Autor (es) :	Poema: Ana Cristina César Clipoema : Laurita Caldas
Imagens	Recursos utilizados (tecnologias): Colagem(fotos, gravuras, quadros, desenhos), imagens de câmera, computação gráfica
Sons	Música flamenca, voz feminina

Versão impressa:

*olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado entre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas*

(Ana Cristina César)

O clipoema efetua um jogo espaço-temporal entre o interior e o exterior, bem como entre o passado e o presente, explorando várias espécies de expressão visual consideradas imagens que, hoje em dia, coexistem, nas próprias mídias, como a gravura, fotografia, a pintura, o desenho e outras. Como resultado, o clipoema apresenta uma linguagem híbrida cujo efeito de estranhamento passa a ser um modelo dinâmico de construção, compreensão e modelização do real. Nessa mistura de estilos, importam os processos de criação de imagens. Cumpre lembrar que a representação imagética icônica, que acontece num meio espacial, pode associar-se à representação profunda, estruturada simbolicamente. Reconhecer motivos nas imagens visuais e interpretá-los são duas operações mentais distintas, embora complementares. (JOLY, 1996, p. 42)

Apresentando-se como a tradução intersemiótica de um poema pré-existente, de uma autora suicida, a obra vale-se dos fortes apelos sinestésicos, para

marcar as imagens plenas de sugestões visuais, cromáticas, sonoras e táteis e emotivas. A estranheza do mundo invade algumas seqüências que emblemizam a vida/poesia, sem saída, eroticamente cultivada em fortes metáforas visuais ligadas ao conflito Eros/Thanatos.

Já de início, a música de fundo serve para recriar o clima apaixonado, sangüíneo e às vezes *sangrento* da cultura espanhola, com suas touradas, por exemplo. Certas cenas do clipoema expressam as perplexidades do *eu lírico* diante da poesia corporificada metonimicamente: *corpo/dentes/sangue/gengivas*. No início, com o surgimento de reflexos sobre uma gravura em tons de sépia, ouvem-se palmas e violões no estilo da música espanhola. Uma nuvem em movimento, em *zoom*, funde-se à sombra de uma outra nuvem, deixando entrever uma tomada aérea. Como se trata da gravura *Optica*, de Franciscus Aguilonis (1611) a exploração da imagem antiga sobre a qual a câmera passeia, detalhando-a, instaura um jogo temporal antitético entre o passado (gravura, tons suaves) e o presente (tomada aérea) .

Da fusão de imagens surge o olho do quadro *O espelho Falso*, de René Magritte (1935) em fusão com as cores variadas de uma paleta. As imagens seqüenciadas ressaltam as relações com o universo pictórico.

Na seqüência seguinte forma-se um triângulo retângulo vazio e o corpo de um texto/poema (?) em forma de triângulo, mas ilegível. Uma voz em eco (e pouco expressiva - ou propositalmente indiferente...?) repete: "*Olho muito tempo o corpo de um poema*", e o verso aparece na tela, por 3 vezes, em um espaço branco, retangular e estático. A expressão *corpo de um poema* efetua uma passagem para a conotação, aludindo a um ser vivo. Movido por uma força metalingüística, o poema problematiza inventivamente os elementos verbais da expressão poética, que se quer corporificada na materialidade de signos sensíveis.

Como contraponto dos movimentos que sugerem pinceladas, passa-se ao recorte de uma fotografia, enquanto um *close* destaca o vermelho de lábios, seguidos do detalhe do sangue escorrendo. Destaca-se um pingo vermelho, no fundo branco o que sugere o elemento trágico, já sinalizado anteriormente.

Novamente surge o poema dentro de uma forma triangular, mas está imerso, como que dissolvido na água, ou no sangue. Uma série de caracteres não legíveis está cunhada no fundo vermelho, como se ele se mostrasse líquido (efeito *emboss*)

mas em contínuos movimentos. Superposições aproximam e afastam o texto sobre o fundo vermelho, que ora sugere uma rosa rubra, ora uma poça de sangue.

Sendo a cor uma linguagem individual, o homem reage a ela de acordo com suas condições físicas e influências culturais (seu repertório). A reação do indivíduo à cor não tem fronteiras espaciais, temporais ou lingüísticas. Nesse sentido, a presença constante do vermelho no clipoema, remete ao vocábulo *sangue* do poema de origem, significando calor, excitação, dor e ação.

Ao final, as cores fundem-se a outras e revelam uma paleta, com destaque para manchas vermelhas e negras, à direita e para um fundo negro abaixo, no centro da paleta/tela, em que o clipoema foi pintado ou ins(es)crito.

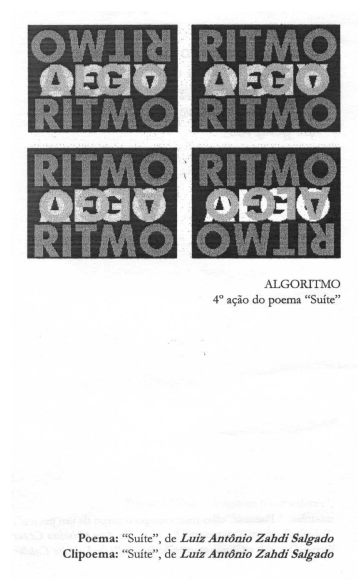
Diante de um clipoema assim composto, caberia a pergunta: O que permanece no texto multimídia que pode ainda ser chamado de *poesia*?

Acreditamos que o efeito do estranhamento pode ser percebido, principalmente no jogo entre as palavras e as imagens (antigas e modernas, estáticas e em movimento) e entre música e os silêncios. Desse modo, com o fio condutor do poema, integram-se os significados diferentes das partes, como na montagem eisensteiniana. Dos intercâmbios semânticos provocados pela intersemiose decorre a plurissignificação, num texto que evidencia o predomínio da função (tecno)poética da linguagem.

CLIPOEMA Nº.10

Título :	SUÍTE
Autor (es) :	Poema e Clipoema: Luiz Antonio Zahdi Salgado
Imagens	Recursos utilizados (tecnologias): Imagens de síntese, animação de signos verbais
Sons	Trilha sonora especialmente composta

Versão impressa:



O clipoema é subdividido em quatro partes, com três palavras cada, não estando as mesmas necessariamente ligadas pelos sentidos. O tipo de agrupamento feito remete à música serial, o que pode ser percebido num trabalho com o acaso, na linha mallarmeana de *UM LANCE DE DADOS*. Como produto audiovisual, o clipoema (des) revela seu ser intransitivo, tanto em termos de plasticidade quanto de funcionalidade. Mostra que um objeto manipulável, pode organizar-se como processo lúdico, ao privilegiar estrategicamente que a imponderabilidade das opções estéticas. Assim sendo, as palavras não devem falar por meio de relações lógicas e sim irradiar por si mesmas as múltiplas possibilidades significativas.

Por outro lado, a composição do clipoema mostra um rigor matemático, com suas transformações visuais, verbais e sonoras que transportam a alma do leitor ao insólito e ao inquietante mundo das tensões abstratas - próximo ao das fórmulas matemáticas. Esquemáticamente, ter-se-ia a seguinte organização:

Palavra	Rede	Ligação	Quadrados	Algoritmo
Imagens	Imagens abstratas	Forma	Estrutura	Salto
Sons / Gestos	Ternário	Dança	Mínimo (Minimalismo)	Gesto / Receba flores

Como o clipoema é apresentado em quatro partes, aparentemente teríamos quatro clipoemas, pois são independentes, tanto quanto à temática quanto à forma compositiva. O que os une é o conceito musical de *Suíte*: uma composição que, atualmente, designa qualquer conjunto de peças cuja ligação se justifica pelo contraste de andamentos. No início do clipoema a tela está toda azul e a palavra *suíte* é falada três vezes.

Analisando separadamente cada uma das partes temos :

1ª. parte - Título : REDE + IMAGENS ABSTRATAS

A tela torna-se vermelha e aparece o vocábulo (título) em amarelo vivo:REDE.

Trata-se de uma seqüência de imagens mescladas a signos verbais não legíveis, pelo efeito de sobreposição, o que anula as referências e intensifica a iconicidade. "*Sugerir sempre, nomear nunca*", já dizia Mallarmé, ao afirmar que nomear um objeto significa suprimir três quartos do prazer de um poema, pois este prazer consiste em adivinhar pouco a pouco os signos que evocam o objeto não nomeado.

O ritmo em compasso ternário, com sons sampleados enfatiza a indefinição dos elementos visuais.

2ª. Parte - Título : LIGAÇÃO

As letras sobrepostas, no início, impedem qualquer leitura, mas, em movimento, vão se espaçando, como que procurando seus lugares exatos, para que, ligadas possam formar a palavra LIGAÇÃO - que não se forma por inteiro, mas pode ser entre/vista e dá lugar à palavra FORMA. Esta sofre mutações transformações e duplicações, num ritmo definido que faz com que a própria palavra dance. (DANÇA) .

As características de cada letra são exploradas em suas formas e trabalhadas cromaticamente, o que lhes confere tons inaugurais em termos de processo informacional. O resultado é uma libertação do grafismo tipográfico linear e uma ruptura com a codificação alfabética milenar . O tipográfico aproxima-se da gravura, o alfabético satura-se no pictórico. Dessa operação intercódigos resulta a simultaneidade da leitura, mais própria do logotipo e do design gráfico, o que tem sido muito explorado pela signagem televisiva contemporânea.

3ª. Parte - Título : QUADRADOS

Dentro de quadrados (fundo escuro) as letras que formam o vocábulo QUADRADOS realizam sua *dança*, em diferentes direções, formando sílabas que sugerem alguns sentidos possíveis e, na seqüência, realizam uma espécie de SALTO para os quadrados seguintes. Trata-se de uma ESTRUTURA preenchida pelos números 1 e 0, que vão passando pela tela, até serem interrompidos por um sinal estranho: uma vírgula que subverte a ordem, sugerindo valores numéricos (econômicos?). Forma-se uma rede na tela que é, gradativamente, preenchida com a cor vermelha, nada mais podendo ser visto. A tela toda vermelha iconiza uma saturação e uma angústia, o que é reforçado pela voz que repete a palavra MÍNIMO, de forma agônica.

É possível perceber uma atitude metalingüística implícita, uma vez que toda imagem digital é feita de bits e composta por uma seqüência de zeros que um *software* transforma em pixels luminoso, o que permite sua leitura na interface- um monitor ou uma tela.

4ª. Parte - Título: ALGORITMO

Dentro dos quadrados, efetua-se o jogo entre os dois vocábulos resultantes da fragmentação do termo : *algo//ritmo*. A alusão ao procedimento matemático (bem como à música) comprova a opção por uma codificação funcional disciplinada. Os registros verbal e visual produzem uma informação em processo, aparentemente passível de controle e verificação, até que, de súbito surge a palavra SALTO, dentro de uma estrutura de nove retângulos que dificultam a leitura e prendem a palavra.

A frequência estatística e a tendência à abstração, própria do proceder matemático, transforma-se por força da mudança repentina no sistema. Formas e contra-formas tornam-se significantes, na dinâmica instaurada pelo movimento do texto. Um retângulo branco vai saltando, do meio do quadrado para as extremidades ao mesmo tempo que o fundo é alterado com texturas e cores diferentes.

Num compasso ternário, ouve-se a expressão RECEBA FLORES, que, além das inúmeras conotações possíveis de serem associadas ao título do clipoema (suíte), faz uma alusão à *rosa*, do poema de Gertrud Stein, recriada para a divulgação do *Perhappiness* 2001.

O clipoema tem como base doze palavras que, em seqüência, geram uma rede de significações relacionadas ao termo musical *suíte* (série de composições instrumentais que se sucedem em movimentos diversos, obedecendo a uma ordem

de construção binária e a um parentesco tonal). Como algumas palavras se inter-relacionam pelos sentidos, poderiam ser organizadas em quatro campos semânticos :

Campo 1 =	Campo 2 =	Campo 3=	Campo 4 =
Cálculo (Ciências Exatas)	Música (Sonoridade movimento)	Comunicação (gestual lírico)	Abstracionismo (pintura/literatura /música minimalista)
Forma	Dança	Receba flores	Mínimo
Quadrados	Ritmo	Ligação	Imagens abstratas
Estrutura	Ternário		
Algo/ritmo	Salto		

No clipoema analisado a tecnologia é posta à serviço da arte, ou a arte se apropria da tecnologia para um trabalho com imagens geradas artificialmente, independentes de um objeto original. São imagens que não mais representam o mundo, mas descolam-se dele para simulá-lo. Elas são criadas a partir de cálculos matemáticos e de algoritmos (uma seqüência de tratamento de informação). Verifica-se a substituição da tecno-cultura eletro-mecânica por uma cibercultura digital, onde as imagens de síntese são simulacros fabricados a partir de informações binárias, que apagam o referencial, por força da simulação matemática. O conceito clássico de representação, fundamentado no análogo do real, é substituído pelo simulacro digital, que não tem mais um referente concreto, como explica André Lemos:

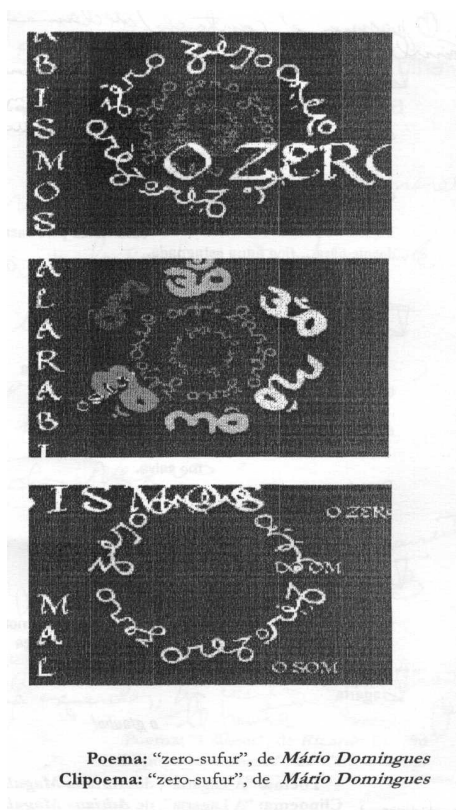
A simulação será assim um modelo que faz com que as imagens funcionem como o objeto real, não pela sua representação sob uma nova forma (bidimensional), mas pelo modelo interno e externo de seu funcionamento. (LEMOS apud PARENTE, 1996, p. 233)

Em resumo, o clipoema SUITE exemplifica de modo competente como a poesia digital surge num outro espaço e depende dele para se articular como linguagem. Nele, o espaço bidimensional e a temporalidade linear do texto impresso são substituídos pela tridimensionalidade e a não-linearidade, que institui textura na palavra-imagem virtual e confere-lhe, sobretudo, o tão esperado movimento.

CLIPOEMA Nº. 11

Título :	ZERO
Autor (es):	Poema e Clipoema: Mário Domingues
Imagens	Recursos utilizados (tecnologias): Animação, Flash Point e Shock Wave
Som	Vozes, declamação do poema

Versão impressa:



Versão declamada³:

ZERO/SUFUR

O zero "zero" "zerro" sufur
som do om
abismos
"zero" sufur sol/sufur

³ *Essa transcrição da versão declamada procura distribuir espacialmente as palavras e os sons, de acordo com a cadência percebida. As pausas maiores estão indicadas por uma linha (verso?) pontilhada.

o sonho no ábaco
om... om... om... om.....
abismos arabismos

“zerro” sufur
zero zero
o zero om... om... om... om.....
a lacuna

na areia
zero “ziro” “zerro” sufur
malabarismos
malarabismos

 ZERO

No início, letras brancas em fundo negro formam um círculo onde podem ser lidas as palavras *zero*, e *sufur*, que se metamorfoseiam enquanto o círculo gira, aparecendo os dois vocábulos invertidos e novamente na ordem inicial. O jogo especular fica esclarecido quando se sabe que *sufur* significa zero em árabe, sendo que essa escrita árabe é oposta à ocidental, ou seja, da direita para a esquerda. Tal indicação é dada na lateral esquerda da tela, onde os vocábulos *arabismos* e *algarismos* vão surgindo. Desse modo, as inversões, na escrita dos vocábulos que têm o mesmo significado, passam a conotar todas as diferenças culturais entre os idiomas (lembre-se que zero tem a mesma forma verbal em português, em inglês e em francês, mas a pronúncia é diferente).

É interessante observar que, na numerologia, o zero é nulo, o nada, o vazio, o círculo. O zero é a lua, a essência espiritual, o vazio que contém toda a essência. O zero, ao mesmo tempo que não contém, tem o poder de criar algo novo, quase magicamente, o que reforça a idéia de transformação, de renascimento..

Da exploração anagramática dos vocábulos *arabismos* e *algarismos*, vão surgindo volutas de arabescos, que formam novos vocábulos: *abismos*, *malabarismos* e *malarabismos*. O desdobramento lexical dá origem a um novo círculo e a outros círculos concêntricos que sugerem a iconografia das religiões orientais. No zen-budismo, por exemplo, o círculo significa a Iluminação, a perfeita

sintonia do homem com o princípio original. Para diversas tribos indígenas, o círculo representa os gestos cósmicos do Grande Espírito, sendo que a estrutura dos povoados e acampamentos reproduz estes gestos. Senta-se sempre em círculo. As “Danças da Chuva” são círculos dançados.

Diante desse clipoema tão bem elaborado, torna-se imprescindível ao espectador/fruidor lembrar a amplitude e força da simbologia do círculo. O círculo está relacionado com o divino, sendo uma figura instável, dinâmica: dele nascem todos os movimentos rotativos e também as vãs tentativas de alcançar o movimento perpétuo. Nas origens da escrita, o signo do círculo é encontrado em quase todos os ideogramas ou alfabetos. Imagens circulares são também freqüentes nos desenhos das crianças em idade pré-escolar, e nos desenhos pré-históricos.

Yantra ou emblema são diagramas rituais, representando a cristalização visual de um atributo divino. Em sua essência, coincidem com a mandala (termo hindu para círculo): o esquema da “Roda do Universo”, a “Grande Pedra do Calendário” (mexicano), a flor de lótus, a flor de ouro mítica, entre outros. Também associam-se à mandala as figuras do horóscopo, do círculo zodiacal, a representação do Ano e, inclusive, o relógio. Para Mircea Eliade (ELIADE, 1972), a mandala é uma *imago mundi que*, enquanto imagem sintética do dualismo, expõe plasticamente a luta suprema entre a ordem e o caos. Representa ainda o desejo de retorno à condensação original e intemporal – o *centro* puro, ou seja, o anseio místico de integração suprema.

Na tela, os círculos giram ora da esquerda para a direita, ora no sentido anti-horário. Aparecem mandalas e a representação de um *mantra* - a sílaba sagrada *OM*, que significa para os hindus o som cósmico, e que se transforma na palavra *som*. A sílaba é ouvida enquanto surge outro círculo, possivelmente referente a uma prática da Yoga: uma coreografia circular em saudação ao sol, espécie de oração chamada *Surianamaskar*. Nesse momento, com a representação da seqüência de Yoga (12 posturas corporais), com o recurso da animação, ouve-se a palavra *sol* em várias línguas, enquanto o vocábulo passeia na tela.

Vistos como *modelos espirituais de ordenação do mundo* os círculos têm sempre função unificadora, por resumirem a idéia de movimento. Segundo René Smeets:

O círculo é um dos signos primordiais, junto com o quadrado e o triângulo. Sendo exatamente igual em todos os pontos e a única figura geométrica formada por uma linha sem início nem fim, ele é um signo de infinidade, eternidade, perfeição e até mesmo de Deus. Por sua forma redonda, tornou-se também símbolo do sol, do cosmos, da terra e dos planetas. (SMEETS, 1982, p. 49)

No poema, o ponto focal descentralizado lembraria o movimento orbital. Sempre em movimento, o sol não está no centro exato, ele se desloca, o que diferencia a incidência dos raios em diversas épocas do ano, dando a impressão de rodas incandescentes que rolam encosta abaixo durante o solstício. Segundo Hans Biedermann, sendo o mais importante e mais difundido símbolo geométrico, “o círculo reproduz a forma do Sol e da Lua.” (BIEDERMANN, 1993, p.97)

Observe-se que toda a cinesia da obra analisada apóia-se em sincronias que têm como centro irradiador o círculo inicial (*zero/sufur*), enquanto as palavras vão sendo ditas como camadas fônicas, às vezes enigmáticas. Alternâncias e superposições de arabescos e vocábulos reforçam o clima de misticismo, muito ligado à forma circular. Lembre-se que, quando traçado nas doutrinas mágicas, o círculo tem o poder de defender dos maus espíritos (no exorcismo, por exemplo) não podendo ser ultrapassado.

No final do clipoema, os vários círculos começam a girar no sentido horário e sofrem uma fusão. Desde o início, percebe-se o cuidado no trabalho com a palavra como se fosse imagem e vice-versa, e agora, no final, das formas mutantes surge o número zero e a palavra *zero* é pronunciada em português, num tom expressivo.

O clipoema traz o fascínio dos arabescos, ornamentos antigos que remetem também à idéia do tempo cíclico. Os arabescos podem ainda sugerir a figura do dragão ou da serpente que morde a sua própria cauda, num movimento circunferencial emblemático de um sistema cíclico, que pode representar tanto a evolução quanto a involução; tanto o nascimento, quanto o retorno em direção à morte.

É tudo muito simbólico e muito oriental, já que o número zero tem origem hindu, a partir da representação da lacuna no ábaco. No entanto, cumpre lembrar que, no Renascimento, o círculo sintetiza os esforços do homem cristão para mudar a própria substância, para sublimar-se de maneira divina. Na época, *traçar a quadratura do círculo* era transformar o quadrado (material) em círculo (divino). A cosmologia medieval é dominada pelas esferas concêntricas em projeção circular.

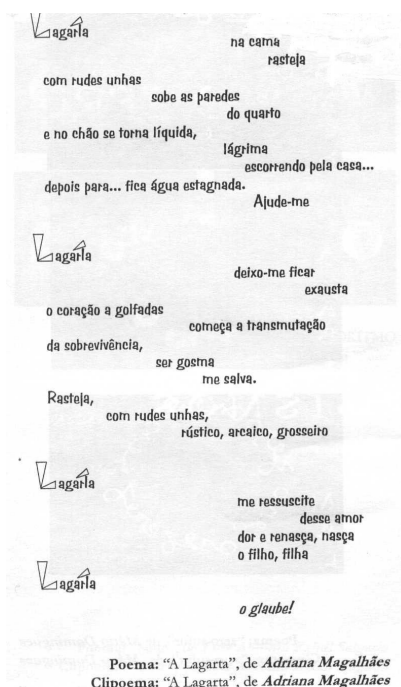
Na iconografia cristã, além da simbologia da auréola, a Trindade é muitas vezes simbolizada por meio de três círculos. A *Divina Comédia*, de Dante Aleghieri, explicita poeticamente os círculos/ciclos do Paraíso e do Inferno.

Diante do clipoema ZERO, um verdadeiro labirinto de signos em rotação, somos levados a indagar até que ponto a própria percepção das formas e dos objetos representados é cultural, bem como as analogias percebidas correspondem a unidades culturais detectadas pelo hábito de decifração de imagens. A repetição torna-se fundamental na dinâmica da obra e ressalta o caráter *mântrico* do clipoema, ao sistematizar a necessária releitura do texto poético. As palavras retornam para novo exame, o que oferece novas possibilidades de interpretação.

CLIPOEMA Nº. 12

Título:	A LAGARTA
Autor (es):	Poema e Clipoema: Adriana Magalhães
Imagem	Recursos utilizados (tecnologias): Vídeo digital.
Som	Poema cantado

Versão impressa:



Embora haja um poema que serve de base para a obra, ela compõe-se fundamentalmente da linguagem corporal, em uma espécie de dança moderna. A comunicação gestual é enfatizada pelo lençol que envolve o corpo feminino, em tecido brilhante e sedoso, e também pela maquiagem da atriz/bailarina que representaria a lagarta, em sua *dança* simbólica para atingir a liberdade, ou seja, libertar-se da roupa /casulo.

O espaço e os objetos são apenas os essenciais ao desenvolvimento do *enredo*. Da cama para o chão do quarto, o ambiente onírico (durante a noite?) tem cores fortes e pouca iluminação. Primeiramente ao som de música clássica, uma imagem desfocada do quarto permite ver sobre a cama, os movimentos da personagem, realizados lentamente, que parece sugerir um estado entre o sono e o despertar.

Desaparece o som da sinfonia de Mahler e entra uma música eletrônica que serve de fundo à declamação de um trecho do poema: *lagarta/na cama/rasteja/com rudes unhas/sobe as paredes do quarto*. (O trecho, *in off*, é quase inaudível no vídeo, o que dificulta a interpretação de suas relações com os outros códigos explorados).

Envolta no lençol que se espalha como um líquido viscoso, a atriz tenta desvencilhar-se, enquanto outro trecho do poema é falado, ainda com o fundo do som eletrônico: *e no chão se torna líquida/lágrima/escorrendo pela casa/depois pára...fica água estagnada./ Ajude-me*.

Ao livrar-se do lençol, a câmera detalha a forte maquiagem da atriz, agora lagarta, que se movimenta como tal. Outros trechos do poema são declamados em seqüências semelhantes às anteriores. A mulher/lagarta tenta colocar-se em pé e as batidas do coração integram-se a *closes* de gestos e olhares. Muda a luminosidade da cena, enquanto a percussão eletrônica vai sendo fundida ao retorno da sinfonia de Mahler.

De repente, numa cambalhota, bruscamente aparece a forma humana nua, agora sem maquiagem e sem o *lençol/vestimenta/casulo*. A luminosidade torna-se mais forte, sugerindo o raiar do sol, de um novo dia e de um renascimento, que é enfatizado por um clarão simbolicamente ligado à vida.

A transformação que se presencia no vídeo tem contornos estéticos, apelando para a expressão gestual. Os movimentos que o corpo desenvolve

ganham uma estrutura simbólica: estão fazendo a passagem para algo que tenha outro código de existência na cadeia evolutiva. Nesse contexto, são produzidas modificações de tal ordem que implicam em uma nova organização material.

O tema da metamorfose apresenta-se com um certo conflito, manifestando uma angústia decorrente do estado casulo e do anseio da lagarta que quer ser borboleta. Toda a simbologia dessas imagens metamórficas acentua o conflito vida/morte/ renascimento, o que é harmoniosamente integrado à exploração das cores e aos sutis efeitos de luminosidade.

CLIPOEMA Nº. 13

Título:	OLHARES
Autor (es):	Poema: Ricardo Coelho Clipoema: Carlos Serejo
Imagens	Tecnologias utilizadas: Animação, imagens de câmera
Sons	Voz humana (declamação enfática do poema)

Versão impressa

aquele que olha o que olha e não olha

aquilo que aquele que não olha

(Ricardo Coelho)

O texto é uma frase poética baseada na permutação e na repetição. O clipoema explora a integração entre as palavras e sua representação audiovisual, na cadência de um jogo, como no tênis de mesa, em que as palavras vão saltando na tela e alternando-se com 3 rostos: Perfil direito, rosto de frente e perfil esquerdo, sem cores e com iluminação de baixo para cima. Extrema economia de meios, ausência de cores e efeitos da repetição fazem com que esse texto poético manifeste um caráter estranho e surpreendente, o que é entendido, modernamente, como um discurso elaborado de forma a fazer com que a percepção se detenha na sua própria organização.

Do texto são extraídas as sete palavras que o compõem e que são trabalhadas no clipoema: *aquele /que/olha/o/ e/não/ aquilo*.

São jogos metalingüisticamente motivados, que se vão encadeando na seqüência dos versos, perfazendo o percurso de um olhar emblemático e que critica determinada visão-de-mundo.

Os rostos e as imagens ocupam a tela subdividida em três campos (colunas na vertical), durante sete momentos (ou cenas). A subdivisão da tela, as sete palavras e os três rostos permitem uma apresentação das probabilidades combinatórias dos signos. A cada mudança, do som das vozes e do jogo entre as imagens e as palavras vão surgindo novos significados. Apenas as vozes, sem nenhum outro som, imprimem uma entonação expressiva às palavras. Às vezes, os dois perfis gritam juntos, até sumirem as palavras e ficarem apenas os três rostos na tela. Nessa seqüência final, o visual é ancorado pelo vocábulo escrito *olha*, enquanto as três vozes gritam em uníssono.

O efeito lembra o poema-processo, onde as palavras são matrizes, pontos de partida, geradoras das séries combinatórias. Autônomos, porém integrados, os códigos utilizados passam suas informações de forma simultânea, procurando reproduzir as manifestações seriais da comunicação de massas. Observa-se uma crítica implícita ao individualismo e ao egocentrismo da civilização contemporânea, do *novo humanismo* da repetição mecânica. Assistimos ao desencadeamento crítico de estruturas fragmentárias, onde os diversos elementos se apresentam em variações formais que se renovam, para desmistificarem a lógica discursiva, numa atitude estatística que radicalizaria o conceito de poesia de vanguarda.

Sabe-se que um signo é afetado pelo anterior e afeta o que o sucede, numa interação dinâmica. Observa-se ainda a reciprocidade de procedimentos, quando o visual e o verbal procuram efeitos análogos com signos diferentes.

O caráter lúdico e repetitivo da obra criticaria também a estética do fragmentário e do provisório, o imediatismo da percepção, do olhar automático e egocêntrico – tão comuns na civilização da imagem e do *mosaico eletrônico*, de que falava Mc Luhan. Problematisa-se a questão o olhar, apresentando informações visuais e sonoras em tal rapidez e de modo tão fragmentado, que qualquer reflexão sobre o que está sendo lido, visto e ouvido torna-se inviável.

Como outros clipoemas, a obra analisada revela-se impregnada pela reflexão pós-moderna totalmente embebida na cultura do olhar e que tem o cinema como principal referência. O constante uso de *close-ups*, revela-se mais um indício

do modo cinematográfico de compor, sendo que mais importante, talvez, seja perceber que o poeta é a própria câmera, seus olhos são lentes e ao mesmo tempo são o duplo do movimento do olhar do espectador. Tudo aquilo que pode parecer minúcia ou redundância não o é nessa mensagem poética, em que os significantes teriam como objetivo proporcionar a percepção estética. Logo, o que se poderia apreender ou experimentar com o clipoema não é nada objetivo, mas sim algo significativo.

CLIPOEMA Nº. 14

Título:	FOTÓGRAFO AMBULANTE
Autor (es):	Poema: Oswald de Andrade Clipoema: Miriam Cristina Carlos
Imagens	Recursos utilizados (tecnologias): Câmera, colagem (fotos e gravuras) e poucos efeitos gráficos.
Som	Poema declamado Ruídos do obturador da câmera fotográfica Canções folclóricas.

Versão impressa:

*Fixador de corações
Debaixo de blusas
Álbum de dedicatórias
Marquereau*

*Tua objetiva pisca-pisca
Namora
Os sorrisos contidos
És a glória*

*Oferenda de poesias às dúzias
Tripeça dos logradouros públicos
Bicho debaixo da árvore
Canhão silencioso do sol*

(Oswald de Andrade)

O clipoema efetua uma transcrição, ou seja, uma tradução audio-visual do poema de Oswald de Andrade, escrito na década de 20, o que não é tarefa fácil. Percebe-se o cuidado em não utilizar o poema como uma letra no *video-clip*, ou como um enredo a ser *narrado visualmente*, o que nem sempre é conseguido. Busca-se a adequação intersemiótica, ou seja, um modo de traduzir criativamente o poema para a linguagem audio-visual, mas fica tudo muito explícito e muito *fotográfico*. Isto porque o poema pré-existe e sua carga semântica acaba por impor uma certa linearidade e obviedade à seqüência das imagens (algumas redundantes em relação à comunicação verbal, como por exemplo, na seqüência intercalada de imagens metonímicas do corpo feminino e de diversos corações). Nesse sentido, a obra aproxima-se da estética do *video-clip*, tornando-se visualmente redundante em relação ao texto e perdendo em ambigüidade, que é inerente à poesia.

Por outro lado, a opção pela colagem de fotos e desenhos remete ao estilo metonímico oswaldiano, bastante relacionado ao Cubismo. A exploração da câmera enfatiza o próprio tema e procura reproduzir os *flashes* do cotidiano, de forma irônica (outra marca do poeta modernista). Ao utilizar-se da fragmentação e da descontinuidade em lugar da ligação, da justaposição em lugar da conjugação dos elementos, a obra remete ao princípio modernista das *palavras em liberdade*. O leitor/ espectador é colocado diante de uma composição no tempo e que passa a exigir-lhe uma percepção simultânea das formas decompostas e remontadas. Em alguns momentos, nota-se que o clipoema procuraria reproduzir, mais do que os significados do poema original, o processo compositivo próprio de Oswald de Andrade, assim explicado por Haroldo de Campos:

(...) selecionando elementos fornecidos pela realidade exterior e transformando-os em dígitos, para depois recombina-los livremente e hierarquiza-los, numa nova ordem, ditada pelos critérios de sua sensibilidade criativa. (CAMPOS, 1970, p. 91-92)

Assim como no poema de origem, poderia ser verificada, aqui, a incorporação das imagens, dos ruídos e, principalmente, do desvairado ritmo urbano à produção poética, numa presentificação que tenta apreender a simultaneidade dos elementos multiformes da cidade grande, onde o fotógrafo ambulante torna-se um elemento anacrônico. O som de cantos populares, com voz esganiçada faria alusão

à idéia oswaldiana do "*como falamos, como somos*"(ANDRADE *apud TELES, 1983, p.327*) e investe no efeito *kitsch*, com o auxílio da profusão de fotos das mais diferentes pessoas, ressaltando o artificialismo das poses para a máquina fotográfica. A câmera se aproxima dessas fotos de álbum de família, focalizando os rostos em *close*, enquanto se ouvem sons de vidros estilhaçados.

O texto não joga apenas com o plástico das imagens em movimento, mas também com a imagem flagrada no momento fixo da fotografia, no que ela é capaz de exprimir, como a profundidade e os planos de uma imagem.

A simplicidade tecnológica do trabalho com a câmera, na estética de um documentário, alia-se à técnica da colagem e a alguns (poucos) efeitos gráficos indispensáveis. Em sua seqüência, o clipoema iconiza o aumento gradativo da velocidade, simulando uma máquina fotográfica antiga, com o movimento e ruído do obturador que vai se transformando no ruído de um coração pulsando. A explosão do *flash* e o som acelerado das batidas cardíacas introduzem a leitura do poema, em voz abafada, que depois se torna esganiçada e termina em *off*.

A ênfase em imagens dos olhos, em algumas cenas vendados, torna-se pertinente no contexto. Na última seqüência, imagens de fotógrafos ambulantes são percorridas pelo olho da câmera, em todas as direções, para deter-se nos olhos do fotógrafo ambulante que se transformam em letras, ao final, formando o título do poema, que se movimenta sobre a tela. A imagem final (quem sai debaixo do pano escuro da máquina antiga é uma mulher nua, que se dirige diretamente para a câmera, encarando-a), é inesperada, mas não deixa de ter certa gratuidade.

1.2. Criação e Transcrição poética

Atualmente, os recursos utilizados na produção de vídeo, permitem ao operador/criador uma infinidade de intervenções nas letras e palavras distorcendo-as, ou manipulando a tipologia, em textos inteiros, criando fusões e animações com imagens, de modo a produzir um poema multimídia. Teoricamente, todo clipoema é concebido como tradução intersemiótica, ou seja, um trabalho no qual "(...) o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução." (...) (PLAZA, 2001, p. 71).

Vale dizer que, impregnada pelos outros meios de veiculação, a poesia livra-se das convenções ou normas lingüísticas, impostas à escrita formal, valendo-se de um ambiente que se transforma na ferramenta mais apropriada para uma reelaboração da escrita e da leitura .

Nos clipoemas, vistos como traduções intersemióticas, que precisam levar em conta as maneiras de expressão dos novos meios, a estrutura de fidelidade alcançada pela linguagem verbal acaba se perdendo, dando espaço a uma nova estrutura contida nos textos de maneira latente e que são explorados e *transcriados* de maneira iconizada.

Sob a perspectiva das relações entre os textos impressos (publicados no catálogo do evento) e cada um dos clipoemas, as obras aqui analisadas são diferentes quanto à sua morfogênese.

Num primeiro grupo, pode-se falar em *criação simultânea* (concepção e criação de um mesmo autor) o que indica que o clipoema foi concebido como tal. Não há texto anterior e nesses clipoemas, o meio foi considerado em sua gênese, o que nos leva a interpretar os procedimentos intersemióticos sob uma perspectiva gestáltica. (SUITE, ZERO)

Os clipoemas do segundo grupo podem ser vistos como *transcrições*: o texto verbal é pré-existente ao clipoema, podendo os dois textos serem do mesmo autor, ou o texto segundo ter outra autoria. De qualquer modo, o clipoema foi gerado como uma tradução intersemiótica do poema original. Nesse sentido, cumpre investigar os dados contextuais do texto de origem, o tom paródico, irônico ou recriador decorrente das relações intertextuais engendradas, bem como interpretar efeitos significativos da própria escolha .

Considerando os poemas impressos, com exceção dos clipoemas SUÍTE E ZERO, que não apresentam textos verbais pré-existentes, os textos verbais, transcriados no vídeo *Perhhappiness* 2001, caracterizam-se como:

1. Poema visual ou poema experimental na linha do Concretismo: ORIGAMI, RESPIRAÇÃO, A LAGARTA, OLHARES, ERZA POUND
2. Haicai : CIRCUITO FECHADO

3. Poema moderno, sem ênfase na visualidade: FOTÓGRAFO AMBULANTE
FERMENTARIA OSWALDIANA, PIXEL ET CIRCENCIS, OLHO-POEMA

4. Prosa poética: DONA MATILDE

Como explicado anteriormente, alguns poemas aparecem integralmente no vídeo, outros são falados (declamados) integralmente, mas não aparecem. De alguns dos textos, certas palavras aparecem no vídeo e o texto na íntegra não. Tais opções fazem parte de uma intenção compositiva ligada a questões como redundância entre os registros ou códigos utilizados, entre os elementos do registro verbal (escrito e sonoro) ou entre os próprios elementos do registro visual.

Uma vez que esses textos poéticos em novos suportes falam simultaneamente com diferentes sistemas de signos digitais e analógicos, o importante é perceber que as significações não estão nas linguagens verbal nem nas coisas, mas no encontro entre palavras e coisas. Assim sendo, o que distingue os textos midiáticos de outros textos e processos comunicativos são seus mecanismos expressivos ou suas estratégias discursivas, que integram palavras em movimento aos gestos, imagens, sons, cores e ritmos, num processo intersemiótico de efeitos surpreendentes.

2. Perhappiness 2002

A segunda edição do **Concurso Nacional de Clipoemas** permite uma nova viagem pela poesia brasileira mais recente, num de seus momentos de talento. Ao mesmo tempo que recupera o prestígio da palavra como fonte de informação semiótica e estética, a poesia abre as portas poéticas do Milênio ao transitar nos novos caminhos que a tecnologia lhe oferece.

No entanto, levando em conta as potencialidades dos novos suportes, sentimos a falta de maior ousadia nesses clipoemas. Neles, destacam-se a segurança e competência no uso da câmeras, porém um leque bem mais restrito de recursos da computação gráfica e da animação, do que se verificou no ano anterior. Outra diferença é que, em 2002, todos os clipoemas apresentam versões impressas pré-existentes, o que gera uma perceptível preocupação com a transcrição do

verbal para o audio-visual-cinético. Em nosso entendimento, um clipoema deve surgir da concepção integrada dos diversos códigos a serem explorados, de modo a efetuar um efetivo aproveitamento das ferramentas à disposição do poeta; ou seja, deve ser concebido como tal, não como um texto impresso a ser transcrito. Além disso, acreditamos que se deve radicalizar as propostas espaço-temporais e cinéticas, de modo a dialogar inventivamente com os suportes multimidiáticos a fim de produzir efeitos inesperados.

Justificamos as afirmações acima, com as palavras de Haroldo de Campos, em entrevista concedida a professores de Programa Pós-Graduado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, em 2001. O poeta diz que, de modo geral, a poesia digital, feita à época, é ainda paupérrima. Para o poeta, praticamente as obras

(...) são IN-significantes. Não é porque se usa um medium novo que o se faz vai ficar novo. Um poema não perde a trivialidade só porque se utiliza de uma tecnologia digital. Agora, justamente o que orienta as propostas do Augusto e do Arnaldo, quando eles chegam (o que é freqüente) a suas soluções mais exitosas, é alguma coisa que só pode, de fato, ser feita no computador. É uma linguagem do computador. Há manifestações nas quais o medium é fator absolutamente intrínseco ao resultado; noutros casos, o que há é pura repetição do que já se fez, de algum modo, com outros meios. (CAMPOS, 2001, p. 35)

De modo geral, os clipoemas dessa Mostra de 2002 dão preferência ao uso da câmera, revelando intervenções (tímidas) em algumas das imagens e a integração de recursos de computação gráfica para o trabalho com os signos verbais, mas sem muita inventividade. Parece-nos tudo muito *certinho*, procurando atender às expectativas de um público médio e bem dentro do *slogan* do Concurso: “*Uma idéia na cabeça e uma câmera na mão*”, frase essa que, por sinal, consideramos restrita ao uso das câmeras e que deixa de lado toda a infinita potencialidade dos recursos digitais mais recentes.

Julgamos que um clipoema deve ir muito, além disso, principalmente se considerarmos os refinados efeitos possibilitados pelas tecnologias de ponta. No grupo de clipoemas selecionados para a referida mostra, as imagens de síntese são pouco usadas, com exceção do poema PIXELADO, que é o mais sofisticado em termos de utilização dos recursos computacionais.

Tendo em vista os clipoemas do *Perhappiness* 2001 e 2002, quando levamos em consideração as formas de relacionamento entre os sistemas sígnicos

trabalhados, podemos encontrar neles diversos tipos de discursos. Dos mais simples aos mais elaborados, esses clipoemas podem ser identificados com a tipologia textual ou as *categorias* de Leo Hoek (HOEK apud CLÜVER, 1997, p.46-50), que resumimos abaixo:

1. *Relação transmedial* - transposição de um texto auto-suficiente num sistema signico diferente;
2. *discurso multimedial* – justaposição de textos auto-suficientes compostos num sistema sígnico diferente;
3. *discurso mixto* – combinação de textos separáveis , mas não auto-suficientes.
4. *discurso sincrético* - jogo de inter-relações entre textos inseparáveis.

Qualquer análise que se pretenda precisa de um clipoema deve levar em conta que estamos diante de um novo tipo de discurso poético, que exige uma abordagem inter e transdisciplinar. Conceitos e classificações pragmáticas mais recentes, como o que Leo Hoek (1995) chama de *transposição intersemiótica*, procuram incluir, além das relações entre textos verbais e visuais, as outras relações intersemióticas. Mesmo tais estudos ainda não abarcam toda a complexidade de textos multimidiáticos, nos quais se encontram simultaneamente signos de diferentes sistemas ou códigos.

Numa canção ou mesmo num videoclipe as letras e a música são separáveis, ou seja, tanto o texto verbal quanto o musical, ou a mensagem visual são separáveis, mas não auto-suficientes. Desse modo, tem-se uma co-presença de textos pertencentes a três códigos distintos, o que caracteriza um *discours mixte*, nas categorias de Hoek.

Por outro lado, nos textos intersemióticos, por exemplo, a *poesia sonora* e a *poesia semiótica*, que são gêneros poéticos recentes, os aspectos auditivos ou os visuais são de tal forma aglutinados aos verbais que a interpretação deverá levar em conta vários sistemas semióticos inseparáveis. Trata-se do *discours synchrétique*, para Hoek.

Não é o que ocorre num *autêntico* clipoema, que se apresenta como um discurso ainda mais complexo. Claus Clüver refere-se ao trabalho videopoético de

Arnaldo Antunes como um exemplo de poesia contemporânea de alta complexidade intersemiótica:

Os textos contidos no CD **Poesia sonora : do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz**, organizado por Philadelpho Menezes, representam o discours syncrétique; a versão em vídeo de **Nome**, de Arnaldo Antunes, é uma mescla complexa de discours mixte e discours syncrétique. (CLÜVER, 1997 , p.48)

Quanto aos recursos técnicos dominantes, os clipoemas de 2002 podem ser assim agrupados:

- a) **Computação gráfica (signos verbais), imagens em movimento:** EU, PuLso desCalço
- b) **Computação gráfica (letras e números), animação, Imagens sintéticas:** PIXELADO
- c) **Imagens de câmera, animação e signos verbais em movimento:** Memento
- d) **Imagens de câmera e signos verbais:** PIMEDERE, BURACOS & BURACOS, XV DE NOVEMBRO, EQUAÇÃO
- e) **Animação de partes do poema, gravuras, fotografias e imagens de câmera e signos verbais:** DADASIANISMO PARNAÍSTA

2.1.Desenvolvimento das análises

As análises seguem a ordem de apresentação do fascículo impresso:

- 1) URBANA
- 2) PIMEDERE
- 3) DADASIANISMO PARNAÍSTA
- 4) EQUAÇÃO
- 5) PIXELADO
- 6) XV DE NOVEMBRO
- 7) BURACOS & BURACOS
- 8) MEMENTO

9) PulSo desCalço

10) EU

CLIPOEMA Nº. 1

Título :	URBANA
Autor (es) :	Poema: <i>TODOS COM QUEM ME DEITO</i> , de Fábio Rodrigues da Rocha Clipoema : URBANA, de Mariana Branco
Ficha técnica:	Recursos utilizados (tecnologias): Imagens de câmera e alguns recursos gráficos
Som:	Música instrumental

Versão impressa:

todos com quem me deito

Todos com quem me deito

Vivem em meu peito

Todos os que amo

Todos os que rejeito

São tantos

Que do mesmo jeito

Eu amo.

(Fábio Rodrigues da Rocha)

A cena inicial, em preto e branco, lembra o filme *Metropolis*, de Fritz Lang. Inclusive a música é semelhante. Os prédios, à esquerda da tela deixam o restante do espaço para imagens mal definidas, como se fossem nuvens. No canto superior direito, sobre o céu escuro, vê-se o título do clipoema em tom bem claro. Essa abertura expressionista seria condizente com a paisagem urbana resultante do impacto da expressão da vida interior: imagens que se manifestam pateticamente.

Da mesma forma as relações humanas expressas (*todos com quem me deito/amo/rejeito/amo do mesmo jeito*) negariam qualquer fachada, qualquer jugo do sentimento tradicional falsificado, o que corresponderia à cosmosivão expressionista, assim definida por Kasimir Edschmid, em 1918:

Cada homem não é mais indivíduo ligado à obrigação, à moral, à sociedade, à família. (...) Aqui temos o novo e o inaudito em relação às épocas anteriores. Aqui o pensamento mundial burguês finalmente não se pensa mais.(...) Não existem mais histórias nupciais, tragédias surgidas do conflito das convenções e com a busca da liberdade (...) (apud. TELES ,1983 , p.112)

Quando começam a aparecer as palavras do poema, surgem intervenções de faixas vermelhas na tela. O contraste entre o preto e branco anterior e a emergência do vermelho, cor carregada de simbolismo – ligada ao erótico, ao sexual e à violência- , é realçado pela música de suspense.

Novo contraste fônico ocorre quando entram as batidas do ritmo *tecno*, que enfatiza a antítese entre o antigo e o moderno, como se tivesse sido dado um salto temporal. As imagens desfocadas da cidade são substituídas por janelas (quadros) cada uma delas com 1/4 de um rosto humano: o olho direito. Obviamente, trata-se da metáfora do olhar que seria transformado pelas mudanças verificadas na *urbe*. Essas imagens (janelas) vão aparecendo à esquerda, de cima para baixo, no sentido inverso da leitura tradicional. Sua repetição vai preenchendo toda a tela com aqueles olhos que se alternam com as palavras escritas.

A imagem urbana volta a servir de fundo, mas é desfocada, indefinida entre o preto e o cinzento. Em certo momento, tem-se a impressão do espaço sideral, em movimentos pulsantes.

O jogo entre as seqüências tão diferentes tanto no estilo (Expressionismo *versus* Pop Art), quanto nas significados denotados e conotados, não parece dizer a que veio.

Intervenções com manchas vermelhas mais fortes *borram* a parte inferior da tela e reaparece a imagem expressionista inicial, com os prédios à esquerda. De repente, uma lua enorme toma todo o restante da tela, como servindo de fundo à paisagem urbana. O detalhe, é que falta-lhe um pedaço, como se tivesse sido arrancado da parte superior da lua. O verso final “*Eu amo*” aparece escrito três vezes, acompanhado do som de um foguete espacial, e tudo desaparece.

As equivalências significativas entre o poema e sua expressão visual e acústica na tela não ficam bem claras. Como exemplo, citamos a invasão dos olhos na tela, que é plasticamente interessante, mas distante dos significados expressos verbalmente. Algumas imagens, como a paisagem urbana, reiteram o título; outras,

como as intervenções das manchas avermelhadas, sugerem o apelo sexual. O surgimento da enorme lua (motivo poético bastante comum, ligado a imagens romantizadas), porém agora com uma parte arrancada, provoca o efeito de estranhamento e é precedido pelos índices, que são as manchas avermelhadas do crepúsculo. A idéia da noite sideral fica sugerida pela desproporção entre a lua e os prédios, sendo reforçada pelo som do foguete espacial. A imagem romântica da lua estaria desconstruída visualmente. Seria a idéia da única saída para as estranhas formas de amor (tantos e do mesmo jeito) na cidade contemporânea? Nesse sentido, a repetição mecânica da expressão “*Eu amo*” estaria esvaziando seu significado, transformando-a numa mensagem fática, sem apelo aos sentimentos verdadeiros.

De qualquer modo o processo intersemiótico deixa a desejar, no que se refere a tudo que é expresso visualmente em demasia, num desperdício de elementos significantes em relação à informação verbal. Nesse sentido, verifica-se a formação de uma mensagem que passa a ter uma codificação defeituosa em relação ao texto que lhe serve de base. Surge aí a entropia (a medida de desordem informacional) que interfere na qualidade da mensagem global do intertexto apresentado.

Lembramos que, num processo de tradução intersemiótica, como é o caso deste clipoema, quando a mensagem confunde-se com outras similares, ela deixa de apresentar marcas de identidade (desdiferenciação). Seu efeito é a baixa carga informacional decorrente da ausência de distinção entre os elementos significantes, ou seja, a sequência visual e sonora do clipoema poderia servir para muitos outros poemas, sendo que, embora bem realizada tecnicamente, não marca sua especificidade na integração com o texto original impresso.

CLIPOEMA Nº. 2

Título :	PIMEDERE
Autor (es):	Poema e Clipoema: Eduardo Túlio Baggio
Ficha técnica:	Recursos utilizados (tecnologias) Imagens de câmera e alguns recursos gráficos
Som:	Poema declamado, sem palavras inteiramente

	audíveis, e todas ininteligíveis (à primeira audição), já que se trata de uma linguagem cifrada.
--	--

<u>Versão impressa:</u>	Tradução
PIMEDERE	EPIDERME
Çãodiame meiprira, dafuntalmen. O memho doceperben o memho. O memho se sanexpresdo rapa o memho.	Mediação primeira, fundamental. O homem percebendo o homem. O homem se expressando para o homem.
Cotomencirenhe dimoralpri. A alda ridete codacirenhe. O troou codacirenhe.	Reconhecimento primordial. A alteridade reconhecida. O outro reconhecido.
Cepçãoper alsuvi de quem (não) mosso. Pecoersvasti renfeites de uma só gemima. Çãopor fianacamór de dadentidei.	Percepção visual de quem (não) somos. Perspectivas diferentes de uma só imagem. Porção anamórfica de identidade.
(EduardoTúlio Baggio)	(Agradecemos a Teresinha J. Mendes pela versão)

Acreditamos que o poema foi escrito em uma linguagem cifrada, usada atualmente pelos jovens; linguagem esta que tem caráter anagramático, com o objetivo de sugerir as percepções distorcidas das imagens, na *falsa* proximidade dos jovens *ficantes*, em sua dificuldade de comunicação efetiva. No sentido mais abrangente, podemos entender este clipoema, como uma metáfora da necessidade de (re) conhecimento do Outro em nossa cultura de massa. Ao distorcer as identidades, a civilização da imagem não permite que haja uma percepção do que ou quem realmente somos.

O clipoema inicia com a tela vermelha, que tem caráter indicial, remetendo à paixão ou, pelo menos, a algo carnal. A seguir, vão aparecendo imagens da epiderme humana, focalizadas muito de perto, o que permite a exploração estética de diferentes texturas. Os movimentos das partes do corpo humano, que se tornam signos icônicos e indiciais devido à proximidade do enfoque, não dependem da hierarquização de elementos. Na simultaneidade da tela, sobreposições e movimentos multidirecionais geram transparências ou opacidades, mais sugerem do que explicitam. São imagens que iconizam a *mediação primeira*, aquela na qual se dá o reconhecimento do Outro. Em certas imagens aparecem alguns pelos mas não

é possível identificar sua localização no corpo humano, o que cria uma certa erotização, que será bastante explorada nas demais seqüências.

As palavras escritas sobre a pele vão aparecendo e desaparecendo, sendo substituídas por outras. Um olho que pisca é entrevisto, muito rapidamente, fazendo alusão aos diversos ângulos através dos quais é possível perceber visualmente um outro corpo. Dessa forma epidérmica de expressão brotam duas imagens em movimentos lentos e ligeiramente desfocadas: à esquerda da tela, um corpo masculino e, à direita, uma imagem feminina. Entre as duas imagens, emerge um semicírculo vermelho-claro que começa a girar. Sua forma sugere um feto. Seria, talvez, a expressão do resultado do clima erótico sugerido e do encontro (não explicitado na tela) entre os dois seres humanos. É tudo uma *questão de pele*, como dizem os jovens, expressão que faz sentido diante de um clipoema escrito em linguagem cifrada, usada por alguns adolescentes. Em termos de adequação, pode ser considerada a excelente qualidade da relação intersemiótica alcançada entre o código visual nada explícito, embora bastante sugestivo, e suas equivalências com o hermetismo do registro verbal.

Esse tipo de construção resulta em estruturas que possibilitam relações e associações, nas quais se têm simetrias, contrastes, contigüidade rítmica, visual ou sonora, além de explorar toda uma gama cromática. Esta possibilidade de conexões também pode ser observada no caso do anagrama, em que se tem uma série de probabilidades possíveis na reordenação de letras de uma palavra, em jogos paronomásticos.

Na seqüências seguintes, são novamente detalhadas diferentes porções da pele, em movimentação contínua. Novas palavras (a continuação do poema) sobrepõem-se às novas texturas, até que surgem muitos lábios, que vão se repetindo na tela, sem palavras audíveis, só sons vocalizados.

O verso final “Çãopor fianacamór de dadentidei.”(trad. Porção anamórfica de identidade.) coroa um processo visual no qual as distorções anamórficas são exploradas na representação das imagens, devido à mudança de perspectiva de sua visualização.

O clipoema é muito bem realizado, pois integra harmoniosamente as imagens de câmera com poucos recursos gráficos, uma vez que a idéia seria realmente permanecer na *primeiridade* da semiótica peirceana, ou seja, desligar-se

dos mecanismos racionais, para enfatizar os conteúdos comunicativos das imagens em sua indeterminação, em fragmentos que se justapõem, sob o influxo sensorial.

CLIPOEMA Nº. 3

Título:	DADASIANISMO PARNAÍSTA
Autor (es) :	Poema e Clipoema: Pietro Piccolomini
Ficha técnica:	Recursos utilizados (tecnologias): Imagens de câmeras. Computação gráfica. Animação (desenhos) .
Som:	Vozes que declamam o texto em idioma não identificado. Música de fundo instrumental (sax, contrabaixo e percussão).

Versão impressa:

Geus i cedit ogucaro len tartintão,
Firrint aundais derganeride eros astrria
Ceanto àmialesui toita crapepão
Pademp varena cipeu adizás Laimia.

Wõveansores Hopreparý fida boria
Ainul mobre pafote gladonti ranmão
Jadeno assaphelio gradeax omçigia
Ebunroe Rétno sazohe nitoclação.

Honuca eliamópuny Pebre Vegitoam
Sucramo pivezária gopesá ceio
Dahde umena patira cirado répoam

Orãor ga qova fisa opefetro ranae
Purfao rodime crunero vuba peio
Inaruta péme çogera fimu nae.

(Pietro Piccolomini)

A partir do título, delineia-se a proposta da utilização da técnica dadaísta das sobreposições de formas e materiais incompatíveis, de fragmentos truncados de uma realidade, *do nonsense* que nega qualquer ordem, regra ou proposta estética

anterior. Tudo isso já é perceptível na aglutinação paradoxal de elementos lingüísticos ligados a contextos estéticos diametralmente opostos: o Parnasianismo e o Dadaísmo.

a) De um lado tem-se o Parnasianismo, com sua racionalidade e sua obsessão pelas forma fixa do soneto - essa é a forma do poema impresso. Esse soneto é formalmente exato: são dois quartetos e dois tercetos, a estrutura métrica e as rimas são regulares. Todos os versos são dodecassílabos (alexandrinos), o que pode ser comprovado na escansão que efetuamos abaixo:

Geu/s i /ce/di/t o/gu/ca/ro/ len/ tar/tin/tão, - 12

Fi/rrin/t aun/dais /der/ga/ne/ri/de e/ro/s as/trri/a - 12

Ce/na/to à/mi/a/le/sui /toi/ta/ cra/pe/pão - 12

Pa/dem/p va/re/na /ci/peu /a/di/zás /Lai/mi/a -12

O esquema rímico é tradicional, composto de rimas alternadas: **tartintão/crapepão // astrria/Laimia**.

Tudo muito parnasiano. Porém,

b) de outro lado, temos o Dadaísmo que é percebido no estranhamento primeiro da linguagem não conhecida (ou inexistente?) e na paradoxal aglutinação da proposta dadaísta da antiarte à *arte pela arte* do Parnasianismo, aqui representada pela forma fixa perfeita.

Na tela, ter-se-ia a proposta dadaísta de uma arte *amorfa* que não representa nem significa nada, com suas colagens aleatórias, deliberadamente desordenadas e desconcertantes, em flagrante oposição à linguagem trabalhada e ao preciosismo parnasiano.

No início, aparecem, como que coladas no fundo azul da tela, letras de forte colorido e em movimento, recortadas aleatoriamente de um jornal. O poema começa a configurar-se e surgem os versos grafados na tela, ao mesmo tempo que são falados. Fica claro que a visão se sobrepõe à leitura, na busca da apreensão do instantâneo, sem a mediação do raciocínio lógico. Isso porque, sendo grafado num idioma não identificado, o texto torna-se ilegível e o fato de podermos tanto lê-lo quanto ouvi-lo nada acrescenta em termos de compreensão. Como dizia Tristan Tzara “*Dada não significa nada*.”(TZARA apud TELES, 1983, p. 30) A declamação do poema (em linguagem ininteligível) reforça a percepção dos significantes fônicos do signo verbal, em termos de sonoridades expressivas, cadências, ritmos e rimas.

A tela se subdivide verticalmente em três faixas, e, em cada uma delas várias imagens vão sendo mostradas, sem nenhum nexo entre elas. O clipoema explora muito as distorções das imagens mostradas, bem como sua heterogeneidade: são fotos, imagens de câmera, gravuras, desenhos de animação, tudo misturado. Institui-se o *nonsense* como paradigma de uma arte que repudia qualquer lógica. Diferentemente das outras correntes das vanguardas que propunham um reinterpretação da realidade, o Dadaísmo é uma contestação absoluta, até mesmo da própria arte.

Em determinado momento, duas janelas são mostradas na tela: a primeira no canto superior esquerdo e a segunda no canto inferior direito. As imagens são superpostas e distorcidas, enquanto um fundo de música instrumental (teclado, sax, contrabaixo e percussão) prepara o ambiente para imagens de figuras humanas.

Retornam as colagens aleatórias, alternadas com pessoas: nas ruas, num desfile de moda, nos mais diferentes lugares. A câmera movimenta-se para acompanhar a multidão na rua, com distorções das imagens, como achatamento, esticamento ou deslocamento do ponto de vista e imagens desfocadas.

Continua a mesma trilha musical e aparece a conhecida imagem do 1º. homem na lua. Nesse momento a música pára e a tela se esvazia das imagens, ficando só o *chuvisco*.

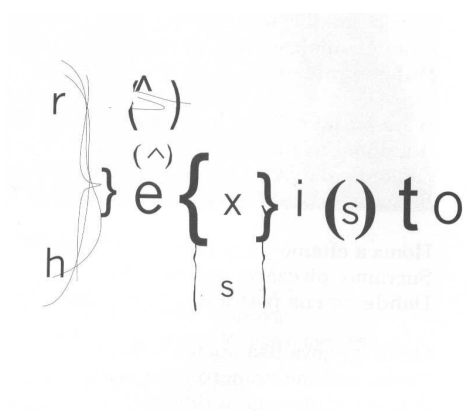
Assim termina o clipoema parnasiano-dadaísta que busca romper as regras da estrutura parnasiana que lhe serve de suporte e, simultaneamente, contestar todos os objetos tradicionalmente tidos como estéticos. Como o Dadaísmo prega a rejeição das técnicas formais anteriores, o clipoema efetua a aproximação absurda dos elementos consagrados como artísticos (no caso o poema parnasiano, que é extremamente esteticista) com as intervenções desmistificadoras da antiarte. Conceitualmente, o efeito é semelhante, ao *ready made* de Marcel Duchamp (1919) com o bigode e cavanhaque da Mona Lisa.

O clipoema é bem realizado, demonstrando a adequação dos códigos explorados às teorias estéticas baseadas na percepção, como no caso, o Dadaísmo, que favorecem o fator sensorial, sobrepondo o instantâneo à mediação. Desse modo, sobrepõe a visão à leitura do poema, negligenciando o intelecto. Estamos diante da *antiarte*, como propunham as vertentes mais radicais das vanguardas do início do século XX.

CLIPOEMA Nº. 4

Título:	EQUAÇÃO
Autor (es) :	Poema: "X", de Ricardo Schmitt Carvalho Clipoema : EQUAÇÃO, de Jairo Rodrigues
Ficha técnica:	Recursos utilizados (tecnologias): Imagens de câmeras. Computação gráfica
Som:	Trilha musical com guitarra

Versão impressa:



Poema: " x ", de Ricardo Schmitt Carvalho
Clipoema: EQUAÇÃO, de Jairo Rodrigues

O som de uma guitarra introduz, no fundo verde da tela, imagens da natureza que são bruscamente substituídas por imagens urbanas, com os carros em movimento. A câmera joga com os carros que vão e outros que voltam, servindo de fundo para as palavras do poema que aparecem superpostas à cidade. A forma do poema grafado na tela é de uma equação.

O uso dos parênteses e dos sinais gráficos da matemática permite um efeito visual bastante interessante e harmonioso, além de possibilitar inúmeras leituras dos fragmentos de vocábulos e letras isoladas. Por exemplo: *existo/êxito/resisto/hesito/isto /xisto*.

Em termos de composição/construção/organização, o clipoema nos mostraria que arte e ciência podem ter um objetivo comum: sintetizar poeticamente realidades complexas.

O astrônomo americano Mario Livio, que analisa a noção da beleza dentro da ciência, afirma: "*As leis da física são em grande parte determinadas por princípios estéticos*". (LIVIO apud DIEGUEZ, 2003, p. 50) O tema recentemente voltou à tona, por exemplo, no Centro Europeu de Pesquisa Nuclear, que organizou uma série de exposições (*Assinaturas do Invisível*), onde as obras representam as violentas colisões entre partículas atômicas, revelando a estrutura dos átomos e a origem do cosmos. São metáforas visuais que quebram a barreira entre os domínios da arte e da ciência, revelando sua capacidade de se envolver com o desconhecido e o misterioso.

No clipoema analisado, retornam à tela as imagens que realizam o contraponto entre o natural e o artificial (cenas bucólicas, imagens de santos, imagens de um cemitério, um dedo abrindo um ralo do qual emerge a natureza), sempre com o fundo sonoro da guitarra.

A seguir, a tela mostra, de um lado um pêndulo e do outro um perfil vermelho, numa alusão à ação do tempo sobre as imagens e sobre a própria figura humana. Sabe-se que, no final do século XIX, além das consequências da *crise da representação*, as técnicas da pintura impressionista demonstravam sua preocupação com a fixação do instante, ligadas a um novo conceito de tempo e também com a luz, que tem muito a ver com as conquistas na área científica da ótica. Arte e ciência, novamente juntas.

No entanto, na seqüência final do clipoema essa aliança não parece tão pacífica. A câmera mostra, em detalhe, uma mão que bate com um martelo, procurando quebrar o chão de cimento. As imagens são repetidas e vão desaparecendo até restarem apenas os ruídos mecânicos das batidas, na tela vazia. Esse final remeteris ao horror à automatização expresso pela arte das primeiras décadas do século XX. Remeteris ainda ao conflito entre o homem e a máquina, magistralmente expresso no filme *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin (1936), que demonstra como os processos produtivos estereotipados da Primeira Revolução Industrial foram repudiados.

Por outro lado, parece haver um consenso relativo à idéia de que os olhos dos artistas procuram elegância e harmonia, no equilíbrio e na simplicidade que cada equação matemática pode revelar. Elementos diferentes e complexos se equilibram nas equações matemáticas, como em delicados móveis. Tais associações por exemplo, têm sido tema de diversos livros recentes, nos quais são apontados a sedução e o *glamour* dos conceitos científicos, como por exemplo *O Universo Elegante*, de Brian Greene (2001) ou *It Must Be Beautiful - Great Equations of Modern Science.*, organizado pelo diretor do Museu da Ciência de Londres, Graham Farmelo (2002).

Sabe-se que, já no início do século XX, Paul Klee acrescenta a vários quadros seus alguma referência às progressões geométricas, e chega a brincar com a matemática e a geometria, dizendo que "*uma linha é um ponto que saiu para passear.*"(KLEE apud DIEGUEZ, 2003, p. 50) Wassily Kandinsky acha que "*tudo pode ser retratado por uma fórmula matemática*" (ibid., p. 50) e muitos de seus quadros revelam essa influência. É interessante lembrar que, para Peirce, o raciocínio matemático é diagramático, e, portanto, as fórmulas matemáticas também são ícones.

Principalmente por trabalhar com sistemas simbólicos distintos como o verbal e a linguagem matemática, entre outros, o clipoema em questão demonstra que o repertório do leitor/espectador é solicitado de modo abrangente.

Um texto se altera na recepção (= um sistema de signos interpretante) porque (..) ele não é apenas suscitado por ela, mas também a suscita. Pela nova experiência do não-verbal, o texto é como que solarizado em novo ângulo, revelando virtualidades sógnicas e de significado diferentes e novas. (PIGNATARI ,1984, p.77)

CLIPOEMA Nº. 5

Título:	PIXELADO
Autor (es) :	Poema e Clipoema : Luiz Antonio Zahdi Salgado
Ficha técnica:	Recursos utilizados (tecnologias): Imgens de síntese. Computação gráfica. Animação
Som:	Voz. Batidas rítmicas (<i>rap</i>)

Versão impressa:

PIXELADO
 CLIQUE
 CLIC
 CLIQUE 7.0
 CLIC 10
 LINQUE MX
 2 PONTO 1
 NADA
 D
 NOVO
 CLIQUE
 EFEITOS
 FILTROS
 OS
 O
 DE
 DOS
 XIS
 SIS
 3D
 2D
 1
 0

(Luiz Antonio Zahdi Salgado)

O clipoema demonstraria que, do mesmo modo que as letras do alfabeto podem ser combinadas de inúmeras formas para constituir palavras e obter significados, também as qualidades visuais das letras e dos algarismos poderiam ser combinadas de modo a produzir significados múltiplos. Cada linha é uma combinação específica que daria origem a uma sensação distinta visual distinta, embora com a mesma sonoridade, como por exemplo as variantes: CLIC / CLIQUE ou 7.0 / 2 PONTO 1.

A apresentação gráfica do poema impresso ganha recursos da animação na tela, sendo que a expressão reiterada: CLIQUE/ CLIC/ CLIQUE 7.0 – faz referência a um determinado tipo de animação - o *flash* 7.0. Como outros termos técnicos fazem parte da mensagem do poema, consideramos importante a observação dos dois vocábulos - EFEITOS / FILTROS – exatamente no centro do texto impresso. Eles dividem o texto em duas partes visualmente distintas, assinalando, talvez, a passagem da 2ª. para a 3ª.dimensão. Na primeira parte do texto, existem os verbos (literalmente é um momento mais verbalizado), enquanto a segunda parte tem

codificação bastante sintética, para terminar, na última linha , com o zero, ponto final de uma sugestiva contagem regressiva (3D / 2d / 1 / 0).

No texto que pode ser visto nas tela, as mais diversas formas gráficas são exploradas com diversos significados e mudam de expressão conforme o modo, a direção e o local onde são colocadas. Informações sintéticas, graças à fusão ou variação de tensão, tornam-se signos portadores de pormenores e informações exatas que podem ser veiculadas, segundo as necessidades de expressão. Das relações que os signos verbais, as sílabas e ou os algarismos estabelecem entre si surgem vários sentidos e outros significados poderiam ser assumidos, se considerados no todo do poema. Além disso, o modo como o poema está grafado, bem como a distribuição dos vocábulos, sílabas e algarismos, confundiria propositalmente o leitor, num efeito bastante interessante, por exemplo:

OS

O

DE

DOS

Nessa seqüência a letra **O** (da 2ª. Linha) confunde-se com o algarismo **0** (Zero) e a fragmentação do vocábulo DEDOS produz certa ambigüidade. Na verdade, o termo está associado a praticamente todas as outras expressões do poema, que tematiza o trabalho com o *mouse* e o teclado de um computador: CLIC / CLIQUE // LINQUE // D / NOVO.

Trata-se de uma apresentação rítmica (tanto sonora quanto visualmente) do próprio processo criativo do clipoema. A escolha da *declamação* do poema como se fosse um *rap* é ideal, cria um clima *dançante* para a apresentação das letras, números e palavras na tela, todas em cores fortes (laranja e roxo, no início) e em movimento, dando a ilusão da 3ª. dimensão.

A seguir, pequenos fragmentos brancos e verdes voam no espaço negro, transformando-se em novas palavras bastante coloridas, como letreiros tridimensionais em *neon*, que vão girando e ocupam toda a tela, que, então, passa a ser preenchida com diferentes texturas de diversas cores, apresentando uma série de aberturas que lembram buracos de fechaduras. Há a sugestão visual de uma

câmera que passeia sobre essas aberturas, ao som das batidas do *rap* (ou do coração?) Para os *gestaltistas*, a nossa percepção liga-se simultaneamente aos elementos percebidos e às nossas próprias estruturas mentais que nos fazem, de acordo com as circunstâncias do momento, reuní-las desta ou daquela maneira. Desse modo, tanto os *buracos de fechaduras* quanto o som das batidas são percepções icônicas e indiciais, que vão se confirmando durante a apresentação do clipoema. Na verdade, estamos diante de *imagens de síntese* (construídas a partir de programas, com a ajuda de algoritmos, e que representam formas visuais ou mentais, mas não possuem referente no mundo).

Muda-se completamente o *mood* do clipoema quando a palavra ZERO é repetida várias vezes e o algarismo 0 vai surgindo na tela, com toda a sua simbologia, já que o número zero tem origem hindu, a partir da representação da lacuna no ábaco.

Esse é um tipo de obra que demonstra como a programação de cada clipoema potencializa efeitos plásticos singulares ou até exclusivos, funcionalmente coerentes com a idéia central do texto e capazes de romper com os efeitos padronizados. Letras sobrepostas e outros recursos são aqui calculados com base num efeito preciso, como por exemplo, determinar o tempo de leitura (mais rápido ou mais lento), ou até mesmo a simultaneidade da informação gráfica, com suas figurações simultâneas, sobre ou infra- expostas.

A seqüência final começa com a expressão 3D, que se funde à expressão 2d; em azul claro, e novamente 3D, sendo que dessa fusão emerge a figura de um cubo com as referidas expressões em cada uma de suas faces. Assim, ao elenco de efeitos propiciados pela computação gráfica e animação, acrescenta-se o *gira-cubo* nessa parte final do clipoema – com os movimentos de rotação em torno dos eixos de largura, altura ou profundidade. O clipoema analisado explora com segurança os inúmeros recursos de manipulação de imagens à disposição dos poetas de hoje, trabalhando-os com originalidade.

CLIPOEMA Nº. 6

Título:	XV DE NOVENBRO
Autor (es) :	Poema e Clipoema : Fábio Rodrigues da Rocha
Ficha técnica:	Recursos utilizados (tecnologias): Imagens de câmera. Computação gráfica.
Som:	Música de fundo instrumental (semelhante a Astor Piazzolla)

Versão impressa:

XV de novembro

Passos:

Passo fome

Passo sede.

Passo

Entre as pessoas

Como quem mendiga olhares

E encontro cegos.

(Fábio Rodrigues da Rocha)

O clipoema inicia-se com o som de *bandoneons* e a tela aparece subdividida, na técnica *split-screen*: no canto superior direito, uma janela quadrada, cortada transversalmente por faixa vermelha, que lembra um tapete/escada-rolante, em linha descendente; no canto inferior esquerdo, um retângulo estreito e comprido, também com a faixa vermelha que se movimenta da esquerda para a direita. Em termos teóricos, qualquer inclinação da perspectiva obriga os olhos a passar mais lentamente, de obstáculo em obstáculo. A perspectiva vertical ascendente sugere estabilidade e superioridade; enquanto a perspectiva vertical descendente dá a sensação de aprofundamento ou de vertigem, porque o olhar, seguindo as linhas de fuga, precipita-se e perde-se no ponto focal. Nesse caso, a perspectiva é usada para minimização dos sujeitos. Tal proposta fica bastante adequada na seqüência inicial

do clipoema analisado, indiciando a idéia de opressão ou esmagamento que virá ao final.

As cores são suaves e as palavras do poema vão surgindo na tela. A redundância sonora das palavras enfatiza a ambigüidade do vocábulo *passos* (substantivo) e *passo* (verbo), repetido três vezes: *passo fome/ passo sede/ passo entre as pessoas*. É um movimento que cria um elo fônico/semântico e que se repete nas imagens. Todos os elementos apresentados integram-se a uma cadeia de significação: a repetição de sons e fonemas indica ou reforça a continuidade das imagens, que representam o movimento da rua.

No quadrado, aparecem detalhes de pernas que andam. Contrapondo-se a esses passos, a tela mostra, simultaneamente, à esquerda, um rosto masculino muito vermelho. O vermelho da face contrasta vivamente com a suavidade das demais cores, sugerindo algo violento ou algum sentimento bastante forte.

O rosto é substituído pela figura de um mendigo que rasteja, pois não tem as duas pernas, mas o tratamento dado à imagem não é agressivo, nem apelativo.

Novas subdivisões mostram, ao mesmo tempo, novas imagens: são pessoas focalizadas de vários ângulos e algumas crianças, no centro da rua, com ênfase nos pés.

Contrastando com as crianças mostradas, uma outra criança é focalizada, de perfil, movimentando-se com um carrinho de catador de papéis. Lembramos que, teoricamente, a tomada frontal evidencia as características expressivas, mas tem também valor descritivo, enquanto a de perfil tem intenções estéticas, explorando o jogo plástico de certas linhas de um perfil, ou o jogo luz e sombra. Significativamente, a criança desta cena não se encontra no centro da rua, mas na lateral - marginalizada, em todos os sentidos.

A música continua, bem como as cores suaves, enquanto as palavras do poema vão sendo escritas na tela, também sem contrastes fortes de cores. Nenhuma violência explícita é apresentada, apenas a tristeza, muito bem pontuada pela adequação da trilha sonora.

Na seqüência final, a tela é novamente subdividida em duas janelas: um quadrado na parte inferior esquerda e um retângulo, desta vez vertical, à direita. No retângulo, acima e à direita, o *close* das mãos no teclado e no quadrado, em plano

médio, a imagem do cego do acordeon, reforçam, mas sem redundância, a antítese do texto verbal: *Como quem mendiga olhares / E encontro cegos*.

A câmera aproxima-se para um *close* da caixa que o cego tem no colo para receber as esmolas. A caixa é mostrada sob diversas angulações de câmera e vai ganhando coloração avermelhada, ao mesmo tempo que as mãos do cego também vão se avermelhando, até que as imagens se diluem e a música cessa. Assim como ocorre algumas vezes na 7ª. Arte, o poeta não estaria interessado em oferecer uma montagem objetiva, mas deixaria a cargo do leitor a percepção das nuances e o preenchimento das aberturas interpretativas que o texto indica.

Teoricamente, sabe-se que a recepção de uma mensagem específica, varia de acordo com o repertório, bem como de um determinado tempo e espaço para outro, atenuando ou distorcendo o significado de convenções ou o simbolismo, bem como da sua associação com outras imagens ou palavras. Como as figuras humanas mostradas são pessoas carentes que realmente passam os dias na Rua XV, a interpretação do clipoema pode ser profundamente alterada, dependendo do leitor/espectador conhecer ou não esta realidade. Acrescente-se o fato de que o título não denota uma rua, mas sim a data da Proclamação da República, o que amplia o leque das conotações e da crítica social efetuada.

Utilizando-se da mensagem estética como conector e não como barreira entre a comunicação visual e a expressão verbal, o clipoema mostra que seu papel crítico poderia ser intensificado e dirigido no sentido de uma denúncia da paisagem social e cultural, não apenas de uma rua de Curitiba, mas de qualquer outro espaço urbano contemporâneo. Importante é a escolha das imagens capazes de suscitar em nós emoções a serem compartilhadas.

CLIPOEMA Nº. 7

Título:	BURACOS & BURACOS
Autor (es) :	Poema: Eduardo Jorge Clipoema : Mardonio Carvalho de França
Ficha técnica:	Recursos utilizados (tecnologias): Imagens de câmera. Computação gráfica

Som:	Voz.
	Música (samba) apenas após o final do clipoema, junto com os créditos.

Versão impressa:

buracos & buracos

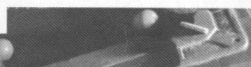
ao pó do velho buk.



bolas de sinuca
bilhares e bilhares
saídas de um buraco

para o início do jogo
o choro, uma tacada da palminha nas costas
esse velho ar quente desvirginando pulmões.

as decisões nos pondo
tempo em tempo
em sinuca



é a vida na
malha
verde,
até que...

perai
ceguei, *pode tirar*
...acaba.
ou por suicídio ou por derrotas,
e nós de volta
pra caçapa.



depois de um passeio lúdico *do ventre à cova, quem vence?*



Poema: **Buracos & Buracos**, de Eduardo Jorge
Clipoema: **BURACOS & BURACOS**, de Mardonio Carvalho de França
Fotos: Fábio Giorgio

Como na pintura, a tela é um espaço plástico - é o espaço das representações, que se fazem através das proporções e dos volumes. Nesse clipoema, vemos que o enquadramento pode propiciar um amplo espectro de ilusões e emoções. A câmera focaliza, por cima, as bolas bem coloridas que ocupam toda a tela. Começam os movimentos do jogo, detalhando apenas as mãos que seguram o taco. As bolas, de um colorido intenso e muito próximas, comunicam sua própria forma, são ícones que dizem respeito às diferentes possibilidades de significação.

No fundo verde da mesa de bilhar, o poema vai sendo grafado em branco. Uma voz feminina declama os versos, à medida que o jogo progride. O texto,

bastante metafórico, aproveita-se da imagem do jogo de sinuca para estabelecer uma série de analogias com a vida.

O poema impresso tem distribuição espacial bastante peculiar, estando dividido em 8 fragmentos heterogêneos, o que presentificaria os movimentos do jogo.

No final, o recurso das letras em itálico estabelece um contraponto com todos os versos iniciais, o que daria destaque para sua carga semântica antitética e pessimista. Esses três versos em itálico parecem sugerir sua leitura isolada dos demais versos do poema, o que privilegiaria sua carga semântica nihilista:

ou por suicídio ou por derrotas,

pra caçapa.

do ventre à cova, quem vence?

Além do movimento específico do jogo de sinuca, o clipoema constrói um espaço cênico que revela um movimento interno, pois a câmera se aproxima ou se afasta e nesses *travellings* modifica o espaço e os sentidos das imagens nele inseridas. De repente, o *close* de um cigarro aceso torna-se significante, porque remeteria ao fogo e à idéia de um vício. É um índice que aponta para a imagem final: a autodestruição. Na seqüência final, a bola vermelha é tão enfaticamente focalizada, que a tela fica toda vermelha. É o momento em que se destaca a palavra *suicídio*. Essa imagem é extremamente forte e simbólica, já que a presença constante do vermelho no clipoema e seu destaque, na seqüência final, remeteria à excitação, ação e movimento.

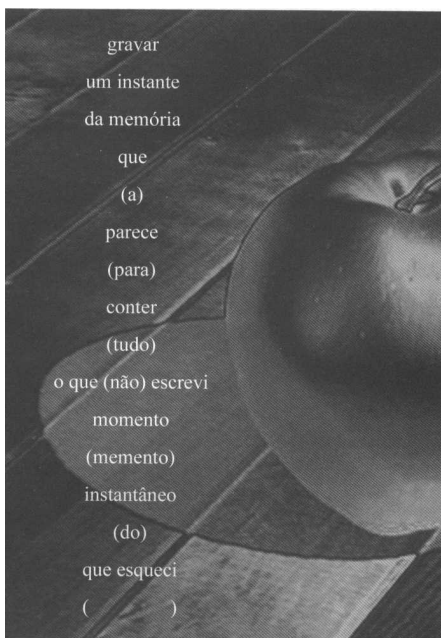
O vermelho era considerado pelos árabes o fogo central que anima o gênero humano e a terra, ligado ao âmago, à barbárie, à regeneração do ser e à libido. A cor vermelha simboliza também a paixão carnal e, principalmente o sangue, daí sua ligação com uma morte violenta, que o poema sugere, na indagação final “depois de um passeio lúdico *do ventre à cova, quem vence?*”

O clipoema termina aí, mas a música que acompanha os créditos na tela é uma espécie de fechamento sonoro da mensagem poética expressa: trata-se de um samba que fala sobre o jogo da vida.

CLIPOEMA Nº. 8

Título:	MEMENTO
Autor (es) :	Poema e Clipoema : Amarildo Anzolin
Ficha técnica:	Recursos utilizados (tecnologias): Câmeras. Computação gráfica. Imagens de animação.
Som:	Vozes

Versão impressa⁴:



Poema: **Memento**, de Amarildo Anzolin
Clipoema: **MEMENTO**, de Amarildo Anzolin

Inicia-se o clipoema com um close do *Coração de Maria* - uma gravura bastante conhecida na iconografia católica. O rosto da santa, a partir do tórax, ocupa praticamente toda a tela, numa mistura de *Primeiríssimo Plano (PPP)* e de *Primeiro Plano (PP)*. Tal focalização elimina praticamente toda a ambientação e demonstra a intenção de mostrar as reações emocionais, com mais força e dramaticidade. O *Coração de Maria* é uma *mensagem icônica codificada* porque reúne em um mesmo

⁴ A figura da maçã no texto impresso no fascículo não corresponde às imagens do clipoema.

significante elementos regidos por leis particulares: significados vinculados a um saber pré-existente e compartilhado. No contexto do clipoema, a efígie da santa remeteria a imagens neo-barrocas, ou seja, trata-se de uma imagem gerada pelo mesmo *impulso alegórico* da espacialidade barroca.

À medida que a câmera começa a afastar-se, uma voz distorcida vai declamando o poema. Simultaneamente, palavras e flores vão cobrindo a imagem. As tonalidades são intencionalmente fortes: verde escuro e vermelho, com a predominância do encarnado. Ao final da declamação, fica tudo cor de rosa e em silêncio.

Nesse sentido, o clipoema poderia ser considerado pós-moderno devido aos procedimentos de apropriação, reciclagem e acumulação. Ao apropriar-se da imagem original da santa, uma imagem *sagrada*, o clipoema vai reciclá-la, sobrepondo-lhe um acúmulo de outras imagens florais, em cores fortes. Dentro do paradigma barroco do palimpsesto, cria-se uma estrutura alegórica onde uma imagem é lida através de outras.

No centro da forma ovalada, onde predomina a cor rosa, emerge uma sugestão de forma, não figurativa, num tom mais forte que se aproxima do vermelho.

Percebe-se claramente que o poeta parte do símbolo (a imagem sagrada) para o ícone, numa tentativa de desautomatizar a percepção da mensagem visual. Assim é que a *imagem-fonte* é retocada e transformada digitalmente, de tal forma que a pintura barroca original torna-se irreconhecível e capaz de sugerir uma multiplicidade de outras imagens. Essas novas imagens têm sua interpretação direcionada, devido à forma ovalada e à predominância da cor rosa que apresenta uma mancha avermelhada ao centro.

Deixam de existir as imagens simples, mas ainda é possível reconhecer muitas flores, que parecem se multiplicar até cobrirem toda a figura inicial. Trata-se de um evento basicamente temporal, no qual as combinações na vertical, na horizontal ou na transversal, da esquerda para a direita, ou vice-versa. São exercícios de deformação e alteração, que geram imagens *imagens compostas* e relacionadas com a composição espacial, sendo criadas ou tratadas de acordo com os modelos artísticos.

Partindo, portanto, de uma *imagem-símbolo* - que tem caráter emblemático, com seus elementos programados com base em valores, difusão de modelos e

estereótipos - o poeta faria do texto um pretexto para a obtenção de efeitos compositivos. Assim sendo, desvincularia o tema de sua origem religiosa para criar uma *imagem-composição*; imagem esta regida por cânones estéticos e guiada pela liberdade criadora, o que a levaria a adquirir ritmos e formas peculiares.

No entanto, vemos uma diferença conceitual entre a criação verbal e sua tradução videográfica. O processo intersemiótico resulta numa certa entropia: parece-nos que cada registro diz uma coisa diferente (ou talvez, as metáforas sejam muito distantes). A adequação entre os registros verbal e visual deixa a desejar, o que resulta num clipoema que parece apenas ilustrar o poema escrito. As significações se multiplicam, porém ficam, de certa forma, flutuando entre as palavras que não operam claramente a intermediação das imagens (ou vice-versa).

Os estilos também são diferentes, ou seja, o visual neo-barroco impregna-se de religiosidade e de emotividade, pela força da imagem iconográfica, das flores e tonalidades exploradas ; enquanto o verbal é uma poema moderno, bastante sintético e que faz uso dos sinais gráficos (parênteses) para efetuar jogos semânticos, aqui mais ligados a questões existenciais do que à religiosidade. O final do poema impresso é bastante significativo por deixar o espaço em branco entre parênteses: (*do*) *que esqueci* () - o que ilustraria visualmente a idéia do esquecimento.

De qualquer modo, o clipoema revela as infinitas possibilidades de ligações entre imagem e escrita que se misturam cada vez mais, ampliando as exigências de leitura e de percepção das diversas instâncias dos signos. Seu princípio construtivo básico é a mixagem eletrônica, nas modalidades da colagem e da superposição. Tudo parece estar saindo e entrando, nessas sobreposições flutuantes de imagens múltiplas que se dissolvem umas nas outras, mescladas aos signos verbais.

CLIPOEMA Nº. 9

Título:	PulSo desCalço
Autor (es) :	Poema e Clipoema : Glauco Pessoa
Ficha técnica:	Recursos utilizados (tecnologias) Computação gráfica. Imagens de animação
Som:	Vozes . Ruído mecânico repetitivo e suave

Versão impressa:

PulSo desCalço

Minha cabeça

Pulsa

Um compasso descalço

Enquanto descanso, descontraído.

(Glauco Pessôa)

Na tela negra inicial é grafado um poema em inglês, de E.E. Cummings. Ouvem-se batidas regulares e repetitivas de um som mecânico, como um tic-tac de um relógio. Esse ruído não agressivo vai acompanhar todo o clipoema. Letras grandes, em diversas cores fortes, começam a preencher a tela e a se movimentarem. É um recurso muito semelhante ao usado em alguns clipoemas do vídeo *NOME*, de Arnaldo Antunes.

Enquanto as letras pulsam na tela, as vozes começam a declamar o poema. Primeiramente uma voz masculina, depois, uma feminina e, por último, uma voz infantil. Ao final, todas as vozes, em uníssono, repetem os quatro versos que compõem o poema, enquanto na tela, vai se formando, da direita para a esquerda, um círculo branco no fundo negro.

A sugestão icônica inicial dessa imagem seria a de uma serpente que engole a própria cauda: a serpente mítica *ouroboros*, um dos emblemas essenciais, para os gnósticos, por representar o tempo como um movimento circunferencial.

O Ouroboros (dragão mordendo sua cauda, em forma circular) aparece no Codex Marcianus (séc. II d.C.) com a inscrição grega “ Hen to Pan” (o Um, o Todo) o que explica sua significação, concernente a todo sistema cíclico (unidade, multiplicidade, retorno à unidade; evolução, involução; nascimento, crescimento, decréscimo, morte; etc.) (CIRLOT, 1984 , p.164)

A idéia do tempo está corroborada no clipoema pela sonoridade que iconiza o tic-tac de um relógio e também na sonoridade dos vocábulos usados. A aliteração da consoante **S**, em todo o poema, sugere movimento e as nasalizações repetidas,

concentradas no verso final, também sugerem monotonia : *Enquanto descanso, descontraído*.

Em termos visuais, outra imagem circular importante é a da mandala que, para Mircea Eliade, é uma *imago mundi*. Enquanto imagem sintética do dualismo, a mandala expõe plasticamente a luta suprema entre a ordem e o caos. Representa ainda o desejo de retorno à condensação original e intemporal – o *centro* puro, ou seja, o anseio místico e mítico de integração suprema. Esse sentido expressa visualmente a idéia do poema que termina com as palavras *descanso, descontraído*. A idéia do descanso e da descontração também pode ser ligada à imagem do círculo que, no Zen-budismo, significa a Iluminação, a perfeita sintonia do homem com o princípio original.

Por outro lado, a imagem circular também remete ao zero. É interessante observar que, na numerologia, o zero é nulo, o nada, o vazio, o círculo, mas é, ao mesmo tempo, a essência espiritual, o vazio que contém toda a essência. Assim o zero, ao mesmo tempo que nada contém, tem o poder de criar algo novo, quase magicamente, o que reforça a idéia de transformação, de renascimento, que o poema também sugere, no verso: *um compasso descalço*.

O título joga com a ambigüidade do vocábulo *pulso* (substantivo ou verbo), sendo que, em qualquer uma das acepções do termo, forma-se o oxímoro com o adjetivo *descalço*. Esse epíteto poderia ser metaforicamente interpretado como *estar desarmado*, num estado de inocência primordial, referido acima, tanto na simbologia do círculo quanto na do zero.

CLIPOEMA Nº. 10

Título:	EU
Autor (es) :	Poema e Clipoema : Hamilton César A . de Lócco
Ficha técnica:	Recursos utilizados (tecnologias) Computação gráfica, Animação
Som:	Vozes

Versão impressa:

EU EU EU EU EU EU EU
 EU EU EU EU EU EU EU
 EU EU EU EU EU EU EU
 EU EU EU EU EU EU EU
 EU EU EU EU EU EU EU
 EU EU EU EU EU EU EU
 EU EU EU EU EU EU EU
 EU EU EU EU EU EU EU
 EU EU EU EU EU EU EU
 EU EU EU EU EU EU EU
 EU EU EU EU EU EU EU
 EU EU EU EU EU EU EU
 EU EU EU EU EU EU EU
 EU EU EU EU EU EU EU
 EU EU EU EU EU EU EU
 EU EU EU EU EU EU EU

(Hamilton César A. de Lócco)

Composto por uma única palavra monossilábica, o clipoema analisado forma na tela um poema concreto, bastante similar a muitos outros publicados nas últimas décadas.

Ao fundo negro inicial, sem fundo sonoro algum, duas faixas brancas, à esquerda e a direita vão formando as duas letras **EU**, que tomam a tela toda, na sugestão de um Ego enorme. A seguir, um retângulo vai sendo formado pela sucessão da mesma palavra, como se o espaço vazio fosse sendo invadido por aquele mesmo **EU** que se multiplica ao infinito. Uma algaravia, vozes misturadas passam a ser ouvidas, mas nada é entendido. No momento em que todo o retângulo fica preenchido, ocorre uma explosão e os *EUS* espalham-se para todos os lados. Restam o silêncio absoluto e a tela preta.

O resultado estético revela-se eficaz, demonstrando que, mesmo na ausência de cores, de figuras ou outros tipos de imagens é possível alcançar o poético, porque a linguagem da poesia multimídia torna-se um evento plurissemiótico e passa a atuar em diversos níveis de percepção, ao explorar os signos em movimento, numa dicção condensada e dinâmica. A escolha do texto

composto por apenas uma palavra monossilábica procuraria adequar-se à nova espacialidade digital. Os textos têm que ser sucintos em função da legibilidade no monitor, o que faz com que a espacialidade dos poemas se torna premente nas programações. Nesse sentido, o clipoema, em sua opção pela síntese verbal, vem confirmar a afirmação de Décio Pignatari:

A série literária, hoje, é quase ininteligível sem o inevitável confronto, a presença e a pressão das séries não-literária se não verbais. Disto resulta a busca de uma nova poética verbal, não em conflito com o icônico, mas como que dele nascitura. (PIGNATARI, 1984, p.77)

Considerações finais

Em que pesem algumas *deficiências*, melhor diríamos, certas inadequações intersemióticas apontadas nos clipoemas analisados, podemos afirmar que, nas telas, a poesia pulsa ao incorporar movimento, textura, horizontalidade, verticalidade e/ou transversalidade da área de representação. O texto oriundo das câmeras e do *software* guarda, além de conceitos e sintaxe predefinida, novos elementos, tais como as possibilidades de reordenamento sintático, na distribuição espaço-temporal de elementos. Num clipoema, a linguagem poética se faz/desfaz/ refaz ao acaso, ao avesso e explora combinações inusitadas e rumos aleatórios.

Um vastíssimo material manipulado pelo poeta/designer das telas, cruza-se em uma rede de imagens visuais, que deriva, de forma direta ou indireta, do processo de montagem para determinar sua significação. Assim, por força dos meios e dos suportes, a poesia contemporânea adquire uma incrível capacidade de interlocução sígnica.

O clipoema comunica-se através de vários meios sensoriais, como na sincronia com áudio, nas mixagens entre ruídos e melodias, como os pontos de uma teia hipertextual, sempre com o objetivo de obter os efeitos desejados ou, até mesmo, de suscitar sensações e emoções. Vale dizer, busca-se exprimir o máximo possível de sentidos numa produção artística pós-moderna: uma alternativa que reside na tentativa de conciliação e de convergência entre dois ou mais códigos, aproveitando os contributos mais válidos e eficazes de cada um.

Diante da multiplicidade discursiva da poesia construída nesse novo tipo de suporte o leitor-espectador conhecerá novas maneiras de fruição, pois a

imprevisibilidade que a obra apresenta deve ser encarada como tal; e, como tal, deve ser decodificada a partir do repertório de cada indivíduo. Assim, os textos permutativos e em movimento permitem uma abordagem plural, dentro de uma diversidade conceitual de imagens e sons, impregnados de efeitos expressivos, que são próprios da linguagem da poesia. O poeta experimental, por sua vez, conscientiza-se, cada vez mais que os novos instrumentos são a base necessária para as experimentações com as novas linguagens e técnicas.

É claro que o resultado estético continua dependendo da inventividade dos realizadores, que podem se apenas hábeis na captura de imagens com as câmeras e/ou manipuladores das imagens eletrônicas, ou então verdadeiros artistas digitais, exercendo sua criatividade nos novos suportes midiáticos. Nesse caso, com a idéia da transformação constante, as palavras são camufladas ou reveladas; cada imagem pertence ao todo, mas permanece distinta das demais em forma e inscrição; o movimento contínuo permite que se viva a preciosidade de cada momento: vendo/ouvindo/lendo e, principalmente, participando da revelação intersemiótica que cada clipoema traz em sua essência.

CONCLUSÃO

É preciso estar ciente de que, se essas tão imensas inovações transformam toda a técnica das artes e, nesse sentido, atuam sobre a própria invenção, devem, possivelmente, ir até ao ponto de modificar a própria noção de arte, de modo admirável.

Paul Valéry

Ao chegarmos à etapa final da pesquisa, vemos que, durante o desenvolvimento deste trabalho, se os desafios operacionais e expressivos das novas linguagens artísticas nos instigavam, ao mesmo tempo compeliavam-nos a tentar apreendê-las a partir de uma reflexão acadêmica coerente e que não redundasse numa discussão teórica estéril. Nosso raciocínio procurou pautar-se pelo equilíbrio de uma visão neutra, nem cética, nem eufórica, diante das manifestações poéticas em novos suportes, uma vez que nossa preocupação central liga-se à indagação sobre o que as novas tecnologias fazem com a poesia, e, por extensão, com as artes das imagens; não se estas tecnologias são artísticas em si. Afinal, como assinalam Plaza e Tavares, em seu abrangente estudo sobre os processos criativos com os meios eletrônicos:

Nos processos criativos com estes meios, a qualidade é evidenciada como compromisso estabelecido entre a subjetividade daquele que inventa e as regras sintáticas inerentes aos programas por ele utilizados. Estas tecnologias, ao participarem deste tipo de criação, instituem-se como formas de expressão, manifestada pelo diálogo ente a materialidade do meio e o *insight* criativo. (PLAZA; TAVARES, 1998, p.63)

Nosso estudo partiu do pressuposto que, tendo sido entendida, durante séculos, como ritmo e tensão no tempo, ou seja, como resultante de uma integração motivada entre elementos semânticos e fônicos, a poesia sofreu significativa mudança, a partir da descoberta da imprensa, quando foi inaugurada uma consciência da dimensão plástica das letras no espaço da página. Começou, então, a delinear-se uma espécie de percurso da visualidade, que passa a ser explorada no poema barroco e é enfatizada, no final do século XIX, graças às propostas espacializantes de Mallarmé, com suas inequívocas repercussões no poema visual contemporâneo. Acreditamos que, na modernidade, independentemente do suporte, à medida que novos protocolos poéticos vão sendo gestados, a poesia passa a adaptar-se a uma

nova dimensão: a espacial; e mais ainda, a visualidade passa a apresentar uma potencialidade sensorial perceptível, na qualidade material dos signos verbais que se revelam como corpos visuais cinéticos e quase palpáveis.

Acreditamos ter evidenciado, nos inúmeros exemplos apresentados e comentados neste trabalho, que, no transcorrer dos séculos, o trabalho estético com os signos verbais na poesia foi se transformando gradativamente, desde uma ênfase nos constituintes visuais do vocábulo impresso na página, até a exploração das palavras em movimento nas telas de computadores ou da TV, o que levou o poema visual hodierno a estatuir-se como uma elaboração estética de alta complexidade. É nesse sentido que esta tese procurou explicitar de que forma a poesia visual e a poesia multimídia criam um jogo dialético entre as inúmeras possibilidades significativas dos signos verbais integrados aos demais códigos envolvidos na criação poética; e, ainda, de que modo se empreende uma engenhosa exploração das virtualidades icônicas dos signos verbais, integrados aos mais diversificados recursos audio-visuais potencializados pelas tecnologias digitais.

O vasto material coletado e estudado para o desenvolvimento desta pesquisa permite-nos afirmar que o referido jogo entre os signos verbais e os demais sistemas sónicos, no texto poético de caráter visualizante, deve ser apreendido inventivamente na instância de recepção; devendo, pois, o leitor/espectador/fruidor reconfigurar sua área de atuação, em busca da gênese do ato poético enquanto *processo interpretante*. Novas coordenadas visuais e cinéticas situam o poema experimental contemporâneo numa dimensão comunicativa que mobiliza uma reflexão radicalmente nova e que demanda paradigmas renovados para compreendê-lo. Só assim, o leitor/espectador/fruidor poderá capacitar-se a intervir criativamente para ressignificar o signo verbal transfigurado, tanto na poesia visual quanto na poesia multimídia mais recente - em sua busca vocabular, sonora, visual e cinética, tornada possível graças à tecnologia digital. Demonstramos que, nas telas, a produção de significações passa a contar com uma gama maior de ligações e de topologias possíveis, enfatizando ainda mais a possibilidade da *semiose ilimitada*, tal como a apresenta Umberto Eco, em 1982, a partir da semiótica peirceana.

Tendo sido desde sempre, avessas ao controle das relações lógicas, próprias do signo verbal, tanto na instância de criação quanto na recepção, as mensagens poéticas apresentam-se, cada vez mais, como mutáveis e dificilmente controláveis. Nelas, a sensorialidade substitui a inteligibilidade, a ambigüidade e o impulso lúdico sobrepõem-se à razão. É assim que elas fascina, evocam, seduzem, provocam e surpreendem o leitor, que é solicitado a renovar constantemente seu repertório, como explica Anne-Marie Thibault-Laulan: “Eis porque o estudo de seu código e de suas figuras se assemelha ao trabalho de Penélope, pois que tão logo conhecidos e enumerados os métodos perdem o seu valor conotativo.”(THIBAUT-LAULAN, 1976, p. 32) Para a autora, o diálogo entre imagem e texto jamais deixou de se aperfeiçoar. “Ornamento e depois comentário, a ilustração acabou por alcançar o status de elemento do diálogo.”(ibid, p.12) Desse modo a iconografia torna-se significativa, pois o referente deixa de ser percebido como um sistema conceitual coerentemente organizado pela linguagem verbal, para tornar-se uma experiência projetiva. É o que pensamos ter apontado, focalizando diferentes momentos no percurso das poéticas da visualidade na literatura ocidental, desde a Antigüidade até a poesia visual moderna. Os exemplos permitem ver que, na verdade, qualquer disposição espacial dos vocábulos ou de seus fragmentos valoriza, necessariamente, os campos semânticos explorados e instaura um jogo dialético entre as possibilidades significativas do poema, que incorpora elementos indiciais e icônicos (motivados) ao caráter simbólico (arbitrário) do signo verbal.

Como as trocas intersígnicas intensificam-se e modificam-se em função dos meios cada vez mais refinados, verificamos que a linguagem da poesia multimídia, fugindo mais ainda ao estático, passa a ser intrinsecamente dinâmica e interativa. Nesse sentido, uma das preocupações norteadoras deste trabalho foi investigar se é possível encontrar, nos espaços extra-livros, a permanência do conceito de poeticidade como usualmente entendido.

A pesquisa dos contornos das emergentes poéticas tecnológicas levou-nos a definir que, quando a poesia ultrapassa o espaço material da página e incide no espaço virtual das telas, o que importa é investigar os procedimentos estéticos que envolvem homologias, similaridades e correspondências entre os diversos códigos utilizados. Nesse sentido, partindo do entendimento do

fenômeno poético como uma interação formal e conceitual que se apoia nas equivalências, procuramos mostrar como os aspectos icônicos dos signos verbais são recriados nas telas (de vídeo ou computador) com as ferramentas multimidiáticas. Deduzimos que, para que um clipoema seja considerado realmente *poético*, todos os elementos dos demais códigos explorados (visuais, cromáticos, gestuais, acústicos, musicais, cinéticos, cinematográficos, televisivos e assim por diante) devem integrar-se adequadamente aos signos verbais, de forma que o princípio da seleção, regido pelas equivalências, projete-se sobre a seqüência., de acordo com a concepção jakobsoniana da função poética da linguagem. Vale dizer, é preciso que se dê a conhecer um projeto de organização poética em um universo plurissígnico, no qual a seleção seja um dos princípios estruturantes básicos, de modo a permitir a necessária atualização, em termos espaço-temporais, das marcas da poeticidade, com a inserção da dimensão cinética.

Mostramos que, nas obras estudadas, as *fórmulas* lingüísticas e poéticas codificadas são desarticuladas, em busca de novas perspectivas formais e semânticas: a escritura poética *quer ser* a coisa significada (*qualitativamente*, diria Peirce), assumindo um estatuto formal inédito, no qual estruturas complexas reagrupam os elementos lingüísticos redimensionados, como num mosaico. Tudo isso faz com que um clipoema revele-se um intertexto complexo, uma vez que, nele, a linguagem poética passa a sofrer transmutações, numa espécie de alquimia intertextual e intersemiótica, decorrente da saturação do verbal no visual, no acústico e no cinético. Este estatuto formal inédito ainda conserva as marcas da poeticidade, como entendida por Roman Jakobson e traduzida em termos semióticos por Décio Pignatari. Na verdade, nos clipoemas, o processo intersígnico vai redimensionando e, ao mesmo tempo, comandando a função poética da linguagem nas imagens-texto em movimento, que buscam a plenitude tricotômica da semiose icônica-indicial- simbólica inscrita na tela.

Tentamos abster-nos de fazer a apologia de um *novo tipo de poesia*, pois ativemo-nos à constatação da ocorrência de realizações poéticas em novos suportes, procurando analisá-las e interpretá-las de modo a demonstrar como (e se) elas continuam ligadas ao âmbito dos estudos literários. Os resultados das leituras crítico-analíticas efetuadas permitem-nos afirmar que

um clipoema, tanto quanto um poema impresso, tem um potencial para ser interpretado nas palavras que o compõem. As palavras estão lá, com toda sua carga de significações possíveis. O importante é perceber que as significações eclodem do encontro entre linguagens, porque esses textos poéticos em novos suportes falam simultaneamente com diferentes sistemas de signos digitais e analógicos. Só assim, através da homologação das equivalências e inferências significativas apreendidas nos diversos códigos, podem ser ensaiados sentidos/significados/significações que se mostrem passíveis de serem apreendidos na plurissignificância do texto poético multimidiático. Considerando o exposto, nosso estudo encaminha-se para afirmar que a distinção entre a poesia multimídia e outros textos ou processos comunicativos midiáticos, como as vinhetas, os videocliques, os comerciais e similares, reside em seus mecanismos expressivos ou em suas estratégias textuais, que integram palavras em movimento aos gestos, imagens, sons, cores e ritmos, num processo intersemiótico de efeitos estéticos reconhecíveis como tais.

Tendo em vista os objetivos propostos no início deste trabalho, acreditamos ter conseguido comprovar nossa premissa básica de que o estatuto intersemiótico do poema visual apoia-se em três pilares conceituais e operativos, que são *Signo Verbal*, *Visualidade* e *Movimento*. Assim, entendido como um *texto híbrido, de base verbal* (em suas dimensões significantes: gráfica, acústica e cinética) o poema visual, tanto impresso quanto em movimento nas telas, passa a ter as equivalências percebidas na sintaxe topológica, como elementos atualizadores de subsistemas latentes, análogos em diversos níveis.

Nosso trabalho encaminha-se para comprovar que, no poema visual, seja impresso ou em suportes multimidiáticos, paradigmas equivalentes efetuam um redimensionamento dos signos lingüísticos, sendo sua legibilidade assegurada por um sistema híbrido, composto de signos intercambiantes entre o verbal e o icônico. Na intersecção dos códigos, a similaridade dos significantes se projeta no plano dos significados, autorizando novos desdobramentos semânticos, num processo interpretante ininterrupto.

Partindo de um estudo comparativo entre poemas visuais produzidos desde a Antigüidade - com ênfase no período barroco - e poemas visuais contemporâneos, comprovamos que, ainda hoje, mesmo na linguagem híbrida

da poesia multimídia, permanecem as marcas da poeticidade, pois a poesia reitera sua identidade em qualquer suporte, vindo a encontrar na tecnologia digital possibilidade de realização da imagem cinética, que sempre foi seu objetivo fundamental.

Desse modo, mesmo ao integrar o signo verbal ao som, movimento e cor, a poesia mantém sua função poética bem definida, no sentido jakobsoniano, ou seja como uma interação formal e conceitual que se apoia nas equivalências. É nesse sentido que os clipoemas analisados nos capítulos finais desta tese respondem afirmativamente à nossa indagação inicial sobre o reconhecimento do conceito de poema - entendido como uma obra estética composta de palavras que se organizam de um modo particular, com suas leis específicas e modos de codificação denominados poéticos - na chamada poesia multimídia.

O exposto vem corroborar nossa hipótese de que o texto poético reitera sua especificidade, ao mesmo tempo que conserva suas marcas sógnicas verbais, visuais e sonoras, em qualquer tipo de suporte; mantendo a ambigüidade e auto-reflexividade que lhe são inerentes, em termos da função poética descrita por Jakobson e retomada semioticamente por Pignatari. O signo poético continua aqui entendido como uma *relação de materiais* que altera propositalmente a referencialidade e a arbitrariedade da relação entre significante e significado da linguagem verbal, pois seu código e sua mensagem apoiam-se na experiência interna de criação.

Temos pois que, mesmo redimensionada nos multimeios, a poesia multimídia ainda é poesia, pois reafirma-se como o resultado de um processo evolutivo da visualidade em busca do movimento, que tem origem na poesia barroca. Tal assertiva pode ser comprovada pelas equivalências encontradas em poemas de diversos períodos estéticos que investigamos neste trabalho, nos quais a visualidade alia-se à busca do movimento; primeiramente, como um *movimento do olhar do leitor* que é conduzido pela disposição dos vocábulos no espaço da página e, finalmente, com a conquista do *movimento em si*, graças aos recursos cinéticos das poéticas digitais.

Preocupações, objetivos e conceitos operacionais aqui apresentados e desenvolvidos revelam a busca de uma metodologia viável e de uma terminologia adequada a este *entre-lugar* das linguagens artísticas que se

revela ocupado pela poesia multimídia. Neste espaço interartístico por excelência, as questões ligadas ao que se tem considerado *linguagem da poesia* ainda apresentam problemas e limites tênues. Por exemplo, ainda é bastante difícil não privilegiar a dimensão lingüística, mesmo diante de textos poéticos interartísticos ou intersemióticos que se valem dos novos suportes.

Por outro lado, percebemos que a orientação semiótica não deve abster-se das teorias estéticas e nem tampouco das teorias da comunicação, dentro de um paradigma que favoreça a contextualização das obras. Pudemos inferir ainda, que, à medida que obras poéticas sejam percebidas como intertextuais ou mesmo como intersemióticas, faz-se mister levar em consideração a competência específica exigida para sua apreensão, o que não se restringe aos limites dos estudos artísticos tradicionais.

Desse modo, o desenvolvimento deste trabalho permitiu-nos ver claramente que, para o estudo de questões interartísticas – diretamente ligadas à poesia multimídia - mostra-se sobremaneira relevante tudo aquilo que tange à produção e à recepção dos mais diferentes textos estéticos. A investigação, inicialmente histórica, deverá reconstruir as preocupações e propostas estéticas, os modos de representação, as convenções estilísticas, os modelos estruturais e/ou formais aceitos ou recusados, tanto do ponto de vista do poeta/artista/produtor de textos, quanto do público que recebe suas obras. É nesse sentido que destacamos a contribuição, subjacente ao desenvolvimento desta tese, dos Estudos Interartes, que têm trabalhado as questões de intertextualidade em termos de uma construção interpretativa ligada à leitura das artes em sua diversidade. Para melhor compreensão do exposto, citamos as palavras de Claus Clüver, um dos nomes relevantes na área:

Os objetivos dos estudos interartes são largamente determinados pelas mesmas preocupações que dominam o discurso crítico atual – e por isso deverão freqüentemente coincidir com os objetivos dos Cultural Studies. Entretanto, como já vimos, há vários tipos de textos que ou combinam ou fundem códigos semióticos diferentes e que não se incluem nos limites das disciplinas artísticas tradicionais. O estudo de tais textos requer uma competência específica, e a formação de leitores competentes para tanto (além da formação de leitores equipados para lidar com intertextualidades interartes) é uma das funções dos estudos interartes – concebidos neste contexto como uma disciplina. (CLÜVER, 1997, p.52)

Esperamos que esta tese possa contribuir para a avaliação das dimensões do salto efetuado pela poesia visual das páginas para as telas, ao demonstrar como este tipo singular de poesia mescla linguagens e aponta para novos horizontes expressivos decorrentes da interface arte / máquinas.

Nosso *corpus* de análise, por sua vez, consiste em material praticamente inédito, primeiramente com o levantamento completo dos títulos exibidos nas diversas edições do Evento *Perhappiness*, da Fundação Cultural de Curitiba, e, ainda, com a seleção de alguns deles para um comentário mais detalhado. Da mesma forma, nosso trabalho constitui a primeira abordagem crítico-analítica do conjunto dos clipoemas apresentados nos dois Concursos Nacionais, em 2001 e 2002.

Além de colaborar, em termos de subsídios teóricos, para o entendimento da poesia visual e da poesia multimídia, acreditamos que a maior contribuição desta tese consista na operacionalização de de uma proposta que se quer teoricamente coerente e que se mostre eficaz à análise e interpretação do poema visual, seja no meio impresso, seja nos espaços multimidiáticos; sem perder de vista nossa intenção de comprovar que estes textos conservam as marcas da poeticidade e que a poesia reitera sua identidade nos mais diferentes suportes.

Temos certeza que, além de indagar se os conceitos tradicionalmente usados para estudar literatura ainda são adequados para as criações literárias encontradas na cibercultura, outros questionamentos se impõem ao pesquisador. Tendo em vista que, diante de um discurso poético - plástico, sonoro e semântico - em movimento na tela, todas as formas aclopa-se, para formarem signos de alta complexidade, em progressão permanente, somos levados a novas questões, aqui enunciadas, à guisa de um aceno a possíveis desdobramentos desta pesquisa:

- Quais são as indagações estéticas do homem contemporâneo, considerando-se a presença do poético no cinema, nas artes plásticas, na música e nos multimeios?
- Estaria em jogo a substituição do conhecimento fenomenológico da realidade pragmática por uma "realidade" objetiva do conhecimento ?

- Teria a realidade virtual eclipsado totalmente o fenomenológico, já que se destina a fornecer ao espírito, como presença, uma imagem que não dá acesso a nada exterior a ela?
- Qual é o potencial do hipertexto como instrumento de criação literária?
- Em que medida o espírito investigativo e a imaginação criadora estariam sendo modelados pela navegação na Internet?

Não é casual o interesse dos poetas pelas possibilidades formais de expressão, diante das câmeras e das mais variadas técnicas de computação, simuladores, bancos de imagens e sons, realidade virtual e animação, nas sofisticadas ilhas de edição. Acreditamos que, instigando o leitor a acompanhá-lo, de forma a atender aos convites que a ambigüidade poética suscita, o poeta contemporâneo poderá agenciar o repertório que a parafernália cibernética oferece, em proveito de um redimensionamento da criatividade e do exercício do imaginário.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1988.
- ALONSO, Amado. **Matéria y Forma en Poesía**. Madrid: Gredos, 1977.
- ANTONIO, Jorge Luiz. *Estudo e mapeamento da tecno-poesia. A Fonte - revista de arte*. Curitiba. Disponível em: <<http://www.fonte.ezdir.net>> Acesso em: 22 abr. 2003.
- ANDRADE, Mário de. *Prefácio interessantíssimo*. In. **Poesias completas**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ARAÚJO, Ricardo. **Poesia Visual, Vídeo Poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- APEL, K. A. **El camino del pensamiento de C. S. Peirce**. Madrid: Visor, 1997.
- ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. **El pensamiento visual**. Buenos Aires: Eudeba, 1971.
- _____. **Arte e percepção visual**. São Paulo: Pioneira, 1994.
- ARRIGUCCI JR, Davi. **A poesia de Manuel Bandeira: Humildade, paixão e morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- _____. Org. **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. Org. **Barroco: Teoria e Análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- AZNAR, Sidney Carlos. **Vinheta: do Pergaminho ao Vídeo**. São Paulo: Arte & Ciência/ UNIMAR, 1997.
- BARBOSA, Pedro. **A Ciberliteratura. Criação Literária e Computador**. Lisboa: Ed. Cosmos, 1996.
- BARROS, Ana ; SANTAELLA, Lúcia. **Mídias e artes: Os desafios da arte no início do séc. XXI**. São Paulo: Unimarco, 2002.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BASTOS, Fernando. In. MENEZES, PHILADELPHO. Org. **Mídia, arte, cotidiano na globalização**. São Paulo: Experimento 1997 p. 126-7.
- BAUDRILLARD, Jean. **Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERNARDI, Rosse Marye. *A transleitura da modernidade*. In. COSTA, Marta Moraes. Org. **Estudos sobre o modernismo**. Curitiba: Criar, 1982.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.
- BIEDERMAN, Hans. **Dicionário ilustrado de símbolos**. São Paulo: Melhoramentos, 1993.
- BOSI, Alfredo. Org. **Leitura e poesia**. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BOUSOÑO, Carlos. **El irracionalismo poético**. Madrid: Gredos, 1981.
- CALABRESE, Omar. **A Idade Neoneo-barroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CALIL, Carlos Augusto. *Atualidade de Man Ray*. **Revista Imagens**. Campinas: Editora UNICAMP, nº. 6, p.86-90. jan/abril 1996.
- CAMPOS, Augusto de. **Poesia. Antipoesia. Antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- _____. *Entrevista*. **Revista 34 LETRAS**. São Paulo, n. 4, p.10-28, junho 1989.
- CAMPOS, Augusto de et al. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva /EDUSP, 1974.
- CAMPOS, Haroldo. **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. **Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. **A ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. **O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. 2 ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- _____. *Entrevista*. **Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura**. nº. 1, São Paulo: EDUC, 2001.

- CANIZAL, Eduardo Peñuela. *Cinema e Poesia*. In : XAVIER, Ismail. **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996 .p. 353-62.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: A estratégia Interdisciplinar*. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Niterói, ano 1, nº. 1, p. 9-21, 1991.
- CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo F. Org. **Literatura Comparada: Textos Fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CASTRO, E. Mello e .**O próprio poético**. São Paulo: Quíron, 1973.
- _____. **O fim visual do século XX**. São Paulo: EDUSP, 1993.
- _____. *Novos infopoetas de São Paulo*. In.. **Dimensão - Revista Internacional de Poesia**. Uberaba, ano XIX. nº.28/29, p.259-301, 1999.
- CHIAMPÌ, Irlomar. *La literatura neobarroca ante la postmodernidad*. **FACE- Revista de Semiótica e Comunicação**. São Paulo, n. Especial - Barroco. p.124-6, maio,1994.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Ed.Moraes, 1984.
- CLÜVER, Claus. *Estudos interartes: introdução crítica*. In: **Estudos interartes**. Trad.Yun Jung Im e Claus Clüver, apres. Ana Mae Barbosa. São Paulo: Experimento, 1997.
- _____. *Estudos interartes. Conceitos, termos, objetivos*. In: **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Ed.USP, nº. 2. p. 37-55.1997.
- CONNOR, STEVEN. **Cultura pós-moderna**. São Paulo: Ed Loyola, 1996.
- COSTA, Édison José da. *O movimento da poesia concreta e a poesia brasileira contemporânea*. **Revista Letras**. Curitiba: Editora UFPR, nº. 44. p. 11-23, 1995.
- COSTA Marta M. Org. **Estudos sobre o Modernismo**. Curitiba: Criar Edições, 1982.
- COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- CUMMINS, Robert. **Meaning and mental representation**. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DELAS, Daniel; FILLIOLET, Jacques. **Linguística e Poética**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1975.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: ED. 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. **La voix et le phénomène**. Paris: Presses Univ. de France, 1967.
- DIMENSÃO. Revista Internacional de Poesia**. Uberaba: Ed. Artes Gráficas. (Coleção) n. 1 a n. 29. 1980- 1999.
- DOMINGUES, Diana. Org. **A arte no século XXI - a humanização das tecnologias**. São Paulo: UNESP,1997.
- _____. Org. **Arte e vida no século XXI. Tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: UNESP, 2003.
- ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2.000.
- _____. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. **Tratado geral de Semiótica**. São Paulo: Perspectiva,1982.
- _____. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. **Semiótica & Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Ática, 1991.
- ELIADE, Mircea. **Imágenes y símbolos**. Madrid: Taurus Ediciones, 1974.
- EPSTEIN, Jean.**La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence**. Paris: Sirène, 1982.
- FARACO, CARLOS ALBERTO et al. **Uma introdução a Bakhtin**. Curitiba: Hatier, 1988.
- FARMELO, Graham. Org. **It Must Be Beautiful**. Londres: Granta Books, 2002.
- FERNANDES, José. **O poema visual- Leitura do imaginário esotérico da Antigüidade ao século XX**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 1982.
- FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**. Paris: Gallimard,1966.
- FRAISSE, Emmanuel et al. **Representações e Imagens da leitura**. São Paulo: Ática, 1998.
- FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estructura de la lirica moderna**. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- GIACOMANTONIO, Marcello. **Os meios audiovisuais**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- GOMES, Maria dos Prazeres. **Outrora agora: relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção**. São Paulo: EDUC, 1993.
- GREENE, Brian. **O Universo Elegante**. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2001.
- GREIMAS, A . J. **Ensaio de Semiótica Poética**. São Paulo: Cultrix/USP, 1975.

- GROUPE µ . **Rhétorique da la poésie. Lecture lineaire, lecture tabulaire.** Bruxelles: Editions Complexe, 1977.
- GUIMARÃES, Denise. **A poesia crítico-inventiva.** Curitiba: SEC/BPP, 1980.
- _____. *A força da tensão entre elementos significantes na poesia visual.* **Revista Tuiuti Ciência e Cultura.** Curitiba: UTP, Vol. 16. p.145-159, 2.000.
- _____. *Poesia visual e pintura: uma abordagem intersemiótica semiótica.* ANAIS DO IV CONGRESSO DA ABRALIC. São Paulo. p. 229-235, 1994.
- _____. Tensão: elemento intensificador dos procedimentos significantes na poesia visual. ANAIS DO IX ENCONTRO NACIONAL ANPOLL. Caxambu, V. 1. p. 600-602, 1994.
- _____. Metalinguagem: recuperação e saturação do verbal. ANAIS DO IV ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL. Recife. p.375-380, 1991.
- _____. O poema visual Gagarin: uma ciranda de signos. *e-letras*, n.1 Curitiba, 2.000.:Disponível em <www.utp.br/letras/e-letras> Acesso em: 23 jan.2001.
- _____. *Poesia multimídia : uma leitura do vídeo Nome*, de Arnaldo Antunes. **Anais do XV Encontro Nacional da ANPOLL.** Niterói.2.000. (CD-Rom)
- _____. *O papel mediador da atividade poética entre a Arte e a Tecnologia.* **Anais do Seminário XIV Nacional da ANPOLL.** Campinas: Ed. UNICAMP.1998 (CD-Rom)
- GUIMARÃES ROSA, João. **Sagarana.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária.** São Paulo: Perspectiva,1975. HATHERLY, Ana. **A experiência do prodígio.** Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.
- HATHERLY, Ana; MELO E CASTRO, E.M. **Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa.** Lisboa: Moraes, 1981.
- HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco.** São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem.** São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- ISER, Wolfgang. **O ato de leitura.** São Paulo: Ed. 34, 1996.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix,1970.
- JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** São Paulo: Ática, 1994.
- JONHSON, Steven. **Cultura da interface.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas: Papirus, 1996.
- KOTHE, Flavio René. **Literatura e sistemas intersemióticos.** São Paulo: Cortez, 1981.
- JAMESON, Frederic. **Espaço e Imagem.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ,1994.
- LEMONS, André. **Cibercultura. Tecnologia e vida social na cultura contemporânea.** Porto Alegre: Sulina, 2002.
- LEVIN, Samuel. **Estruturas Lingüísticas em Poesia.** São Paulo: Cultrix, 1975.
- LÉVY, Pierre. **A máquina Universo: Criação, Cognição e Cultura informática.** Porto Alegre: ArtMed, 1998.
- _____. **O que é virtual.** São Paulo: Ed. 34, 1998
- _____. **A ideografia dinâmica – rumo a uma imaginação artificial.** São Paulo: Ed. Loyola, 1998.
- _____. **As tecnologias da inteligência – o futuro do pensamento na era da informática.** São Paulo: Ed. 34, 1993.
- _____. **Cibercultura.** São Paulo: Ed.34, 1999.
- LIMA, Luis Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LOBO, Danilo. **O poema e o quadro.** Brasília: Thesaurus, 1981.
- LYRA, Pedro. **Sincretismo: a poesia da geração 60.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas.** Campinas: Papirus, 1997.
- _____. **A arte do vídeo.** São Paulo: Brasiliense, 1988
- _____. **Máquina e imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas.** São Paulo: EDUSP, 2001.
- _____. *Uma poética, o videoclip?* In. OLIVEIRA, A. Claudia; SANTAELLA, Lúcia. Org. **Semiótica da Comunicação e outras ciências** .Cadernos da PUC. São Paulo: EDUC, nº. 30, p. 33- 41,1987.
- MARCHAND, Pierre. **Era um vez o cinema.** São Paulo: Melhoramentos, 1995.
- MARQUES, Reinaldo & BITTENCOURT, Gilda. Org. **Limiares Críticos.** Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

- MARTIN-BERBERO, Jesús. **Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- MARTINS, Francisco Menezes; SILVA, Juremir Machado da. Org. **Para navegar no século XXI. Tecnologias do imaginário e cibercultura**. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2.000.
- MCLUHAN, Marshall. **A Galáxia de Gutenberg**. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. **Os meios como extensões do homem**. São Paulo: Duas Cidades, 1969.
- MENDONÇA, Antonio Sérgio; SÀ, Alvaro. **Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema Visual**. Rio de Janeiro: Ed. Antares, 1983.
- MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado**. São Paulo: Experimento, 1994.
- _____. **Poética e Visualidade**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- _____. Org. **Poesia Intersignos**. São Paulo: CCSP, 1985.
- _____. *Poesia Visual- Reciclagem e Inovação*. **Revista Imagem**. Campinas: Ed. UNICAMP, n.6, p.39-48, janeiro/abril 1996.
- _____. Org. **Mídia, arte, cotidiano na globalização**. São Paulo: Experimento 1997.
- _____. *Imagem/ Cinema/ Poesia*. **Revista FACE**. São Paulo, n.1, p. 71-82 , jun.1988.
- MENEZES, Philadelpho & AZEVEDO, Wilton. **Interpoesia: Poesia Hipermídia Interativa**. São Paulo: Ed. Mackenzie/ PUC-SP e FAPESP, 1998. (CD-Rom.)
- METZ, Christian. **Significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- METZ, Christian et al. **Análise das imagens**. Seleção de ensaios da **Revista Communications**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- MINARELLI, Enzo. *La poesía de la imagen en Italia*. **Dimensão. Revista Internacional de Poesia**. Uberaba: Ed. Artes Gráficas, Ano X, n. 20, p.29-54, 1990
- MONTEIRO, Adolfo Casais. **A palavra essencial**. São Paulo: Nacional/USP, 1965.
- MORIN, Edgar. **O método III/1**. Lisboa: Europa/América, 1986.
- _____. **L'esprit du temps**. Paris: Grasset Frasnelle, 1986.
- MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- NOVAES, Adauto. Org. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- NÖTH, Winfried. **Panorama da Semiótica de Platão a Peirce**. São Paulo: Anablume, 1995.
- _____. **A Semiótica no Século XX**. São Paulo: Anablume, 1996.
- NUNES, Benedito. **A recente poesia brasileira. Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP. n.31 . p.171-83, Outubro 1991.
- OLINTO, Heidrun Krieger ; SCHOLLAMMER, Karl Erik. Org. **Literatura & Mídia**. Rio de Janeiro: Ed.PUC Rio / Ed. Loyola, 2002.
- PAIVIO, Allan. **Mental representations: a dual coding approach**. Oxford: Clarendonn, 1986.
- PARENTE, André. Org. **Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- PASOLINI, Pier Paolo. *O cinema de Poesia*. In. **Pasolini**. Lisboa: Fundação C. Gulbekian, p. 21- 50 ,1985.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. **Escritos coligidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- _____. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- _____. **Obra lógico semiótica**. Madrid: Taurus, 1987.
- _____. Sobre uma Nova Lista de Categorias. (1868) Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/peirce>> Acesso em: 18 fev.2003.
- PIAGET, Jean. **Problèmes de Psychologie Générale**. Paris: Denöel-Gonthier, 1972.
- PIGNATARI, Décio. **Letras, Artes, Mídia**. São Paulo: Editora Globo, 1995.
- _____. **Poesia pois é poesia**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. **Comunicação Poética**. São Paulo: Cortez & Moraes , 1977.
- _____. **Informação, Linguagem, Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1981.
- _____. **Signagem da televisão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Semiótica da Arte e da Arquitetura**. São Paulo: Cultrix, 1981.
- PIRES, Maria Lucília G. **Poetas do período barroco**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1988.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. **Ideografia em Videotexto**. São Paulo: Hucitec, 1986.
- PLAZA, Júlio; TAVARES, Mônica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: HUCITEC, 2.000.

- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- _____. **A arte da poesia. Ensaios escolhidos**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- _____. **Poesia - introdução, organização e notas de Augusto de Campos, traduções de Augusto de Campos et al; textos críticos de Haroldo de Campos**. São Paulo: HUCITEC/Brasília Ed.UNB,1993.
- PRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix, 1982.
- RICARDO,Cassiano. **Algumas reflexões sobre poética de vanguarda**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- RIFFATERRE, Michel. **Estilística Estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- RISÉRIO, Antonio. **Ensaio Sobre Poesia em Contexto Digital**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.
- SALGADO, Luiz Antônio. **As novas interfaces tecnológicas como meios de comunicação artística**. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UTP, 2003.
- SALGUEIRO, Wilbert. Arnaldo Antunes: o sujeito só entre nomes e *bits*. **Anais do X Encontro Nacional da ANPOLL**,1999.Disponível em < <http://www.anpoll.br>> Acesso em 23 jun.2002.
- SADOUL, George. **História Del Cine**. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1956.
- SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal**. São Paulo. Iluminuras, 2001.
- _____. **A teoria geral dos signos. Como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira , 2.000.
- _____. **Semiótica Aplicada** .São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- _____. **Produção de Linguagem e Ideologia**. São Paulo : Ed. Cortez, 1980.
- _____. **O que é Semiótica**. São Paulo:Brasiliense, 1982.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SALOMÃO, Sônia. **Tradição e Invenção - A Semiótica Literária Italiana**. São Paulo: Ática, 1997.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- SANTOS, Alckmar Luiz dos. Textualidade Literária e Hipertexto Informatizado. **Anais do V Congresso da ABRALIC**, 1996. Disponível em< [http:// www.ufsc.br](http://www.ufsc.br)> Acesso em: 5 mar.2003.
- SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** São Paulo: Ática, 1989.
- SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Lingüística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- SCHMITTHENNER, Hansjörg. **KONKRETE POESIE. Poesia concreta de autores de língua alemã**. München: Goethe- Institut.2 ed. 1973.
- SILVA, Ignácio Assis. *Sincretismo e comunicação visual*. **Revista Significação**. nº. 10. p. 73- 80, dezembro 1994.
- SILVEIRA, Walter et alii. **Art <e> tecnologia. br** (série televisual em video-home). São Paulo: Philbus/Itaú Cultural/ TV Cultura, 2003.
- SMEETS, René. **Signos, Símbolos & Ornamentos**. São Paulo: Ediouro, 1982
- SOURIAU, Etienne. **A correspondência das artes. Elementos de Estética Comparada**. São Paulo: Cultrix/USP, 1983.
- STAIGER, Emil. **Conceptos fundamentales de poética**. Madrid: Ed.Rialp, 1966.
- SUBIRATS, Eduardo. *Entrevista*. **Revista CULT**. SãoPaulo: Lemos, n. 4, 2001.
- _____. **Da vanguarda ao pós-moderno**. 2ed. São Paulo: Nobel, 1986.
- TEIXEIRA COELHO NETO, J. **Semiótica, Informação e Comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis : Vozes, 1983.
- _____. **A retórica do silêncio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- THIBAUT-LAULAN, Anne-Marie. **Imagem e Comunicação**. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- TOLEDO, Dionísio. Org. **Teoria da Literatura dos Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1971.
- TODOROV, Tzvetan et al. **Linguagem e motivação**. Porto Alegre: Globo, 1977
- UNGARETTI, Giuseppe. **Razões de uma poesia**. São Paulo: Imaginário/USP, 1994.
- VÁRIOS AUTORES. **Literatura e Imagem. Edição Especial da Revista Imagens**, Campinas : UNICAMP, n. 6, 1996.
- VÁRIOS AUTORES. **Literatura e Sociedade. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada**. São Paulo, v.2 , EDUSP, 1997.

- VÁRIOS AUTORES. **Pensar. Pulsar. Cultura comunicacional, tecnologias, velocidade.** São Paulo: Edições NTC, 1996.
- VÁRIOS AUTORES. **Catálogo da Mostra TRANSCRIAR.** São Paulo: MAC/USP, 1985.
- VÁRIOS AUTORES. **Catálogo da Exposição POESIA CONCRETA/KONKRETE POESIE.** München: Goethe-Institut, 1973.
- VÁRIOS AUTORES. **Programa do Espetáculo do TRIO EX VOCO.** Belo Horizonte: Goethe Institut, s/d.
- VELOSO, Caetano. *Outras palavras. Entrevista* **Revista CULT**, São Paulo. n. 49, p. 37-63, agosto 2001.
- XAVIER, Herique Piccinato. *A evolução da poesia visual: da Grécia Antiga aos infopoemas.* **Revista SIGNIFICAÇÃO.** São Paulo: Anablume, n°.17. p.161-190, 2002.
- XAVIER, Valêncio. *Imagem e texto formam uma única linguagem e se conjugam historicamente na literatura e na arte.* **Caderno G. Gazeta do Povo.** Curitiba, p. 8, 21 de abril de 2002.
- ZUNZUNEGUI, Santos. **Pensar la imagem.** Madrid: Universidad del País Vasco, 1998.

REFERÊNCIAS NA INTERNET

- <http://bocc.ubi.pt/pag/peirce>
- <http://www.fazendovideo.com.br>
- <http://www.suigeneris.pro.br/eisenstein.htm>
- <http://www.mnemocine.com.br/cinema/crit/greenaway.htm>
- <http://www.letrasufmg.br/napq/LIVROCOLOQSEM3.doc>
- <http://www.fonte.ezdir.net> :
- <http://www.artzero.net/projects.htm><http://www.artzero.net/projects.htm>
- <http://www.decos.ufal.br/multireferencial/textos/texto10.htm>
- <http://www.ufmg.br/napq>
- <http://spider.georgetowncollege.edu/library/Internetlinks/juliocampalexperimentalpoetry>